Weg und Ziel

Marxis eitschrift

Surrealismus Marxismus Psychoanalyse

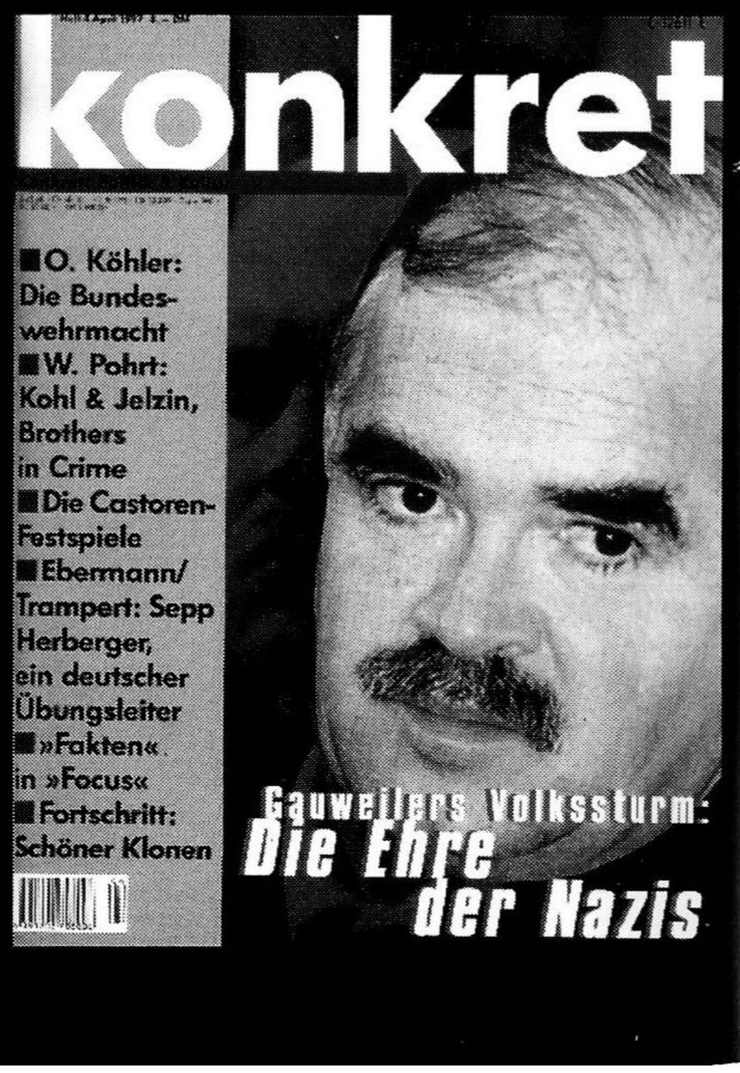
Nr. 2 • 1997 55. Jahrgang 50 Schi chilling ISSN 0043/2024

konkret

1957-1997

40 Jahre

Verrat*



*politischer, militärischer, wirtschaftlicher, kultureller und religiöser Geheimnisse aller Art, en detail und en gros, insbesondere Hoch- und Vaterlandsverrat.

Jeden Monat neu.

Weg und Ziel

Marxistische Zeitschrift

Trattnerhof 2/14, 1010 Wien,
Tel.: 0222/533 60 23

Medieninhaberin und Herausgeberin:
Kommunistische Partei
Österreichs

Redaktionskomitee:
Dr. Winfried Garscha
Dr. Lutz Holzinger
Mag. Julius Mende
Dr. Martin Potschka
Dr. Wolfgang Priglinger
Helmut Rizy
Dr. Maria Wölflingseder

Wenn nicht anders angegeben, leben und arbeiten die Autorinnen und Autoren in Wien.

Verwaltung und Vertrieb:
Robert Zöchling

Erscheinungsweise:
fünfmal jährlich

Abonnement-Preise:
5 Hefte 250,– S / 45,– DM

Layout:
Matthäus Zinner

Herstellung:
Resch & Vana
Lichtgasse 10, 1150 Wien

Die nächste Nummer

erscheint Anfang

Juli 1997

Themenschwerpunkt:

Klassenkampf

Inhalt

Nr. 2, Mai 1997, 55. Jahrgang

THEMA: SURREALISMUS/MARXISMUS/PSYCHOANALYSE

Einleitung: Martin POTSCHKA 2

E. San JUAN, Jr.: Antonio Gramsci über
Surrealismus und die Avantgarde 4

Ricardo RODULFO: Die Psychoanalyse
und die Labyrinthe des Realen 11

Neil LARSEN: Surrealismus und Marxismus in Lateinamerika . . . 18

Inez HEDGES: Surrealistische Ästhetik im Film –
Charlie Chaplin, Sergeij Eisenstein und Louis Aragon 25

Michael LÖWY: Walter Benjamin und der Surrealismus –
Die Geschichte einer revolutionären Bezauberung 32

Douglas KELLNER: Marcuse, Surrealismus und Marxismus 38

Herbert MARCUSE: Briefe an die Surrealisten 41

Christopher PRENDERGAST: Polemische Bemerkungen
über André Breton 44

Ludvík ŠVÁB: Psychoanalyse und die Surrealisten 50

Dieter SCHRAGE: Genosse Magritte –
Oder: das schwierige Verhältnis der Surrealisten zur KP 55

Robert KALIVODA: Marx mal Freud 60

Robert HAVEMANN: Walter Hollitscher:
„... wissenschaftlich betrachtet...“ 62

Eckart LEISER: Wo ist das Subjekt? – Der Strukturalismus
und die Dekonstruktion einiger Heiligtümer 65

MARXISMUS IN DISKUSSION

Franz SCHANDL: Jenseits der Gerechtigkeit – Weiterführende Anmerkungen zu Stephan Ganglbauers „‚Verteilungsgerechtigkeit‘ oder Sicherheit?“ in »Weg und Ziel« 1/1997 68

Titelbild: Giorgio de Chirico, Der große Metaphysiker, ca. 1925

Surrealismus, Marxismus, Psychoanalyse

Psychotherapie ist zwar eine Therapie, das heißt eine bestimmte Form der menschlichen Interaktion, es wäre jedoch ein großer Fehler, Psychotheorie auf Psychotherapie reduzieren zu wollen, und die Psychoanalyse – wohl als einzige unter der Vielzahl unterschiedlicher psychotherapeutischer Schulen – hat stets Wert darauf gelegt, als Gesellschafts- und Kulturtheorie verstanden zu werden. Ein noch größerer Fehler wäre es allerdings, Psyche und Psychotheorie zu verwechseln. Und gerade weil dies ein so rätselhaft dunkler Bereich ist, der jeden Menschen beschäftigt und der indirekt in alle Bereiche und Disziplinen hineinregiert, über den sich zugleich aber so schwer sprechen läßt, kommt dem ästhetischen Medium und künstlerischer Artikulation eine besondere Rolle zu. Es ist kein Zufall, daß sich Freud so vieler mythologischer Metaphern und „unwissenschaftlicher" Sprache bediente, und das Dilemma der Psychotherapie ist bis heute die Diskrepanz zwischen dem Reden mit dem Klienten und dem wissenschaftlichen – oder dafür gehaltenen – Reden über den Patienten.

Psychotherapie ist eine gesellschaftliche Praxis, und Psychoanalyse beschäftigt sich mit gesellschaftspolitischen Verhältnissen, nicht nur bei Problemfeldern wie *Über-Ich* und *Realitätsprinzip*. Es ist also nur naheliegend, zu hinterfragen, ob ihre Theorien einerseits richtig sind und andererseits, inwieweit sie mit marxistischen oder auch anderen Konstrukten übereinstimmen, ohne deshalb die zugrundeliegenden Phänomene zu leugnen. Soviel gesagt, ist wohl klar, warum in diesem Heft über *Surrealismus, Marxismus und Psychoanalyse* gemeinsam und in übergreifender Weise diskutiert werden soll, was nur der Beginn einer Auseinandersetzung sein kann.

Wo sich so mancher den Rätseln ausgeliefert fühlt, haben andere ein ausdifferenziertes Vokabular entwickelt. Für denjenigen, der mit diesem Vokabular – sei es psychologisch, philosophisch, oder aber kulturwissenschaftlich – nicht vertraut ist, ergeben sich notwendigerweise Schwierigkeiten des Einstiegs, die Aneignung eines gewissen Vokabulars lohnt jedoch, weil es Kommunikation über Fragen gestattet, über die man andernfalls zu schweigen verurteilt ist. Indem Diskurse auf sich selbst Bezug nehmen, verzerren sie allerdings die Fragen in Kontexten und Ausdrücken, in denen dem Außenseiter ihr Alltagsbezug nicht mehr sogleich erkennbar wird. Damit meine ich solch philosophische Versatzstücke wie Universalienstreit, Materialismus; damit meine ich auch die unterschiedlichen Sprachspiele um letztlich dasselbe zu umschreiben; damit meine ich nicht zuletzt die Verschiedenheit der Themen, die ähnliche Fragen ansprechen. Viele der allzeit diskutierten künstlichen Dichotomien, wie Natur und Kultur, Individuum und Kollektiv, Bewußtsein und Unbewußtes, Wille und das andere Selbst, kreisen um das Verhältnis von Mensch zu Gott und Führer.

Da wäre zunächst die Frage, ob Psyche eine materielle Erscheinung ist, aus meiner Sicht ein Scheinproblem, aber doch eine falsch gestellte Frage, die im 20. Jahrhundert zu vielen Mißverständnissen und Konflikten geführt hat. E. San Juan diskutiert, wie die Surrealisten eine neue Perspektive eingefordert haben, nämlich die Ganzheitlichkeit einer Hyperrealität. Schon das Wort Realität ist mißverständlich, denn abgeleitet von *res aliter* (die andere Sache), bezeichnet es genaugenommen unsere mentalen Konstruktionen über die Wirklichkeit, und nicht das Gegebene selbst. Um die Frage der Realität geht es auch bei Ricardo Rodulfo, der sich mit Lacans Kategorie des Imaginären auseinandersetzt. Als Argentinier steuert er jene interkulturelle Verfremdung der europäischen Kultur bei, ohne die man die Bedingungen und die historische Bedingtheit der eigenen Kultur gar nicht erkennen kann. Daß die Rezeption ideengeschichtlicher Strömungen (wie z.B. Surrealismus) zwischen Zentrum (Paris) und Peripherie (Lateinamerika) sogar konträr sein kann, macht Neil Larsen deutlich: Wo der Surrealismus in Europa die geordnete Rationalität provoziert, erklärt er in Lateinamerika die vertraute Wahrnehmung der Welt. Diese (neo-)koloniale Situation ist strukturalistisch verallgemeinerbar: Die Methode der Verfremdung ist als bloße Kollision des beliebig Zufälligen unwirksam, als Konfrontation der Kulturen, der gleichzeitig vorhandenen möglichen Antworten, hingegen entwirft sie ein „dialektisches Bild" (nicht zu verwechseln mit einer „Politik der Bilder"). Dieses Bewußtsein ist Voraussetzung, jedoch kein Ersatz für explizite Erkenntnis-Konstruktionen.

Ein zentrales Thema des Surrealismus ist der psychische *Automatismus*. Das Verhältnis von Id (das „Unbewußte") zu Ego ist vergleichbar einem Amt und seinem Direktor: Ohne Beamte geht nichts, und der Einfluß des Direktors hängt nicht allein von ihm ab. Ist Automatismus bloß das kafkaeske Funktionieren des eigenen Amtes? Oder gibt es zusätzlich noch um so kafkaeskere Zentralbehörden? Der Umgang mit solchen Fragen ist nicht zuletzt ein wesentliches Unterscheidungsmerkmal verschiedener Therapieschulen. Nicht alle teilen die Einstellung Freuds: Wo ES ist, muß ICH werden.

Im Zusammenhang mit psychischem Automatismus sprechen die Surrealisten oft von „magnetisch", ein geflügelter Begriff, der an jenen Magnetismus eines Mesmer anknüpft, der im 18. Jahrhundert den Übergang von der Periode der Aufklärung zur Französischen Revolution bestimmte.

Automatismus kann auch zum Rausch werden, und, wie die Hippies ihre Drogen, hielt so mancher Surrealist diesen Rausch für eine revolutionäre Kraft. Inez Hedges versucht zu zeigen, daß die Kraft surrealistischer Bilder erst im bewußten Gestalten des automatistischen Materials entsteht. Michael Löwy konzentriert sich mehr auf eine Kritik jener Marxismen, die austauschbares romantisches Surrogat bleiben. Benjamin und Marcuse waren darüber geteilter Meinung, wie man aus Douglas Kellners Analyse erkennen kann. Aus dem Nachlaß bringen wir bisher unveröffentlichte Briefe von Herbert Marcuse an eine Gruppe von Surrealisten in Chicago.

Surrealismus ist einerseits Methode, andererseits eine Botschaft. Als Methode (Montage, Paradoxie und Verfremdung, Traumlogik) ist sie wirksam, ästhetisch ansprechend, und eine unter vielen; als Botschaft mangelt es ihr – den Kritikern zufolge – zwar nicht an Einblick, wohl aber an Durchblick. Christopher Prendergast und Ludvik Šváb beschäftigen sich mit

den Affinitäten und Antagonismen, die im Dreiecksverhältnis zwischen Surrealisten, Marxisten, und (seinerzeit) Freudianern bestanden, und den Entwicklungen, die jeder dieser Bereiche durchgemacht hat. Wo berechtigte Kritik aber fragwürdig exekutiert wird, reduziert sich vieles rasch auf menschliche Konflikte und es fehlt die Muße für den theoretischen Diskurs. Sieht man von Salvador Dali ab, der mit Franco sympathisierte (später auf Seiten der Westmächte gegen Hitlerdeutschland stand), haben die meisten Surrealisten im Laufe der 30er Jahre eine persönliche Freundschaft zu Trotzki entwickelt – mit Ausnahmen wie Rene Magritte; nachzulesen bei Dieter Schrage.

Kunst ist autonom von politischer Weisung, aber eingebunden in den allgemeinen Diskurs. Wolfgang Paalen artikuliert die diesbezügliche Sehnsucht jedes Künstlers: ganz werden und autonom begreifen, was man tut. Der Surrealismus ist eine UnArt, die die Kunst des 20. Jahrhunderts nachhaltig geprägt hat – vom Magischen Realismus Lateinamerikas, Picassos Wiederverwertung des Abfalls, über die Gedankenstromtechnik in Joyces Ulysses, der Technik des Filmschnitts, bis zum Wiener Aktionismus –, ihr Ziel war aber nicht die Kunst, sondern das Leben, ihr Gegenstand die Psyche.

Psyche ist aber nicht nur ein Phänomen der Kultur, sondern auch Gegenstand von Therapie. Der psychische Automatismus war, bevor ihn die Surrealisten entdeckten, Thema der Psychiatrie (1889 veröffentlichte Pierre Janet darüber sogar ein Buch). Therapie soll den Klienten zu besserem Umgang mit der Gesellschaft befähigen,

Joan Miró, Gestalten mit Sternen, Automatische Malerei, 1933

dieser Anspruch wirft aber unzählige Bedenken auf. Die gesellschaftliche Praxis einer Therapiesituation, wo ein hilfesuchender Klient einem therapeutischen Experten gegenübertritt, ist notwendigerweise asymmetrisch. Karl Reitter beschreibt das bei Freud besonders ausgeprägte autoritäre Moment, und behauptet ferner, daß der psychoanalytische Ansatz grundsätzlich keine Wissenschaft sein könne. Martin Potschka beschäftigt vor allem die Frage, nach welchen Kriterien eine therapiesuchende Person den geeigneten Therapeuten aus der Vielzahl konkurrierender Schulen herausfinden kann, und wie, u.a. indem die therapeutische Praxis explizit zum Spiegel gesellschaftlicher Bedingungen wird, ein Rahmen für eine wissenschaftliche Psychotheorie gelegt wird. Erika Danneberg erzählt über Marie Langer und ihre Wiener Erfahrungen. (Aus Platzgründen werden die genannten drei Artikel – Reitter, Potschka, Danneberg – im nächsten Heft von »Weg und Ziel« abgedruckt.)

Für das belastete Verhältnis zwischen Marxismus und Psychoanalyse gibt es mehrere Gründe: Die „sexuelle Revolution" hat Polit-Marxisten immer verunsichert. Freuds aufklärerisches Programm impliziert Veränderung, von seinem Realitätsprinzip heißt es jedoch, daß es Revolution ausschließt. Freuds bürgerlich-elitärer Horizont sei nicht verallgemeinerbar und berücksichtige nicht die historische und gesellschaftliche Kontextualität der psychischen Bedingungen. Die marxistische Idealismuskritik am Begriff des Unbewußten hat die konstruktivistische Wende eines Lukács nie nachvollzogen und spiegelt an „verdinglichten" Spiegeln. Es wäre allerdings ein Fehler, heute noch so zu tun, als ob hier *eine* marxistische Position genau *einer* psychotherapeutischen gegenüberstünde. Eine von Wilhelm Reich beeinflußte Sicht des „Unbewußten" kommt von Robert Kalivoda. Während Robert Havemann bezweifelt, daß es das Unbewußte überhaupt gibt, macht sich Eckart Leiser auf die Suche nach eben diesem Unbewußten der Geschichte. Man muß befürchten, daß jeder etwas anderes darunter versteht.

Die vielfältigen Themen dieses Heftes sind aktuell, aber nicht neu; in immer neuen Wellen der Auseinandersetzung wird das vergessene Altbekannte ausgegraben und um ein wenig Neues ergänzt. Zuletzt wurde die Verschränkung von Psychoanalyse und Marxismus in den 70er Jahren diskutiert; der Prager Frühling, der 1963 mit der Kafka-Konferenz begann, ist dafür nur ein Symptom unter vielen. Die gesellschaftlichen Randbedingungen haben sich seither natürlich verändert. Wo man früher mit Brecht Distanz durch Verfremdung suchte, bevorzugt die heutige Zeit die erlebte Katharsis einer surrealistischen Verfremdung. Stets hoffte man auf die Rückkehr des Verdrängten, früher auf die Rückkehr der klassenlosen Gesellschaft, heute auf die Fata Morgana eines vormodernen Naturzustandes; war es früher aber die aktiv erkämpfte Erlösung durch Revolution, ist es heute der aktive Wunsch, wieder Objekt der „Natur" zu werden – in der Theorie zumindest sind die Unterschiede klar.

Der Surrealismus war eine künstlerische Bewegung der Zwischenkriegszeit und ist heute Geschichte, doch viele seiner Fragen und Erscheinungen tauchen heute als Esoterik auf. Der Surrealismus hat allerdings seine Themen nicht erfunden, sondern nur eine zeitgeistige Befindlichkeit auf den Punkt gebracht, und die Entwicklungen der 30er Jahre beruhen auf eben jenem Ferment, ohne sich von den surrealistischen Akteuren abzuleiten. Ob postmodernes Gefühl, sich selbst zu verlieren; die Krise der naiv-mechanistischen Physik, sowie neue Theorien, die niemand so richtig verstand; Enttäuschung und Abwenden von Wissenschaft und wissenschaftlichem Denken; die philosophischen Rätsel und esoterischen Spekulationen rund um die Quantenmechanik; all dies blieb unbewältigt und war in der sogenannten Zeit des Wiederaufbaus nur verdrängt. Zwischen Aufklärung und Revolution, Freiheit und Guillotine, Naturalismus und Autopoiesis, Vernunft und Bauch, Esoterik und Diktatur besteht eine Dialektik der Versäumnis, die nur kreativ und – wie die Geschichte lehrt – nicht durch Verdrängung veränderbar ist. Surrealismus ist ein Teil dieser Geschichte, aus der man lernen kann.

Martin Potschka

Antonio Gramsci über Surrealismus und die Avantgarde

E. SAN JUAN, Jr.

Der Surrealismus gab mir, wonach ich konfus gesucht hatte. Ich habe ihn mit Freude akzeptiert, denn in ihm fand ich mehr eine Bestätigung denn eine Enthüllung. Er war eine Waffe, die die französische Sprache zum Explodieren brachte. Er erschütterte absolut alles. (...) Ein Prozeß, der die Entfremdung aufhob, so interpretierte ich den Surrealismus. (Aimé Césaire)[1]

Im Frühjahr 1919 unternahmen André Breton und Phillipe Soupault verschiedene Experimente mit dem *automatischen Schreiben*. Sie verwandelten sich in Maschinen, die das Raunen des Unbewußten aufzeichnen sollten, dabei inspiriert von Rimbauds Drängen, auf der Suche nach kosmischer Erkenntnis auch Abenteuer zu wagen, und von Lautréamonts Überzeugung, daß Kunst ein Gemeinschaftsunternehmen sei. Surrealismus – Guillaume Appolinaires Ausdruck[2] – wurde auf den Ruinen des Dada erfunden um die bürgerliche Moral und die Ungleichheit der Klassen zu zerstören, um Freiheit und Einbildungskraft hoch zu halten, um die libidinösen Energien freizusetzen, die in der Psyche aufgestaut waren, und um damit die Grundlagen zu legen auf denen eine auf Freiheit und Gerechtigkeit begründete Gesellschaft errichtet werden konnte. Im gleichen Jahr gründete der italienische Marxist Antonio Gramsci die innovative Zeitschrift »*L'Ordine Nuovo*« und trat für Betriebsräte ein, die den Russischen Soviets nachempfunden waren, und die den Keim einer im Entstehen begriffenen kommunistischen Gesellschaft bilden sollten. Beide genannten Initiativen waren mit ihrer Herausforderung der orthodoxen Haltung, der modernistischen bürgerlichen Kultur, Politik und Philosophie richtungsweisend.

1924, als Breton sein *1. Manifest des Surrealismus* veröffentlichte, in dem er den Träumen, dem Unbewußten, Phantastischen und Wundersamen den Vorzug gab, war Gramsci der bedeutendste Anführer der Kommunistischen Partei Italiens und an der Spitze der Opposition gegen Mussolinis faschistische Machtübernahme. Zwei Jahre später wurde Gramsci verhaftet und bis zu seinem Tod 1937 eingesperrt. In seinen *Gefängnisheften*, die ihn während seiner Gefängniszeit beschäftigten, erwähnt Gramsci – soviel ich weiß – weder Breton noch den Surrealismus direkt. Aber aus seinen verstreuten Überlegungen zur modernen Kunst und Kultur im allgemeinen, und insbesondere seinen Beobachtungen zum italienischen Futurismus (Marinetti) und über Pirandello können wir den grundsätzlichen Ansatz ableiten, den Gramsci gegenüber Surrealismus und Avantgarde als Formen oppositioneller kultureller Praxis eingenommen hätte. Diese Übung kann vielleicht erhellen, worin eine revolutionäre marxistische Position in Fragen der Ästhetik des kulturellen Schaffens bestehen sollte, und zwar gerade für die Epoche nach Ende des Kalten Krieges mit seinen Umordnungen und Neuorientierungen.

Alle Kommentatoren stimmen darin überein, daß Gramsci die Ästhetik als Kategorie innerhalb des Terrains des historischen Materialismus betrachtete. Künstlerische Werte sind in der sozialen und materiellen Praxis einer spezifischen Gesellschaft verwurzelt, die den Rahmen konventioneller künstlerischer Formen und Themen definiert, die dem Künstler zur Verfügung stehen. Vision oder Intuition und die verschiedenen Rohstoffe (Sprache, Laute, Tanzbewegungen, filmische Bilder) sind nicht voneinander trennbar. Im Gegensatz zu Croces Betonung der transzendentalen Intuition schätzt Gramsci mehr die Materialisierung dieser Intuition zu wahrnehmbaren, sinnlichen Strukturen, einem architektonischen Ganzen, das durch intellektuelle Disziplin geschaffen und von einer integralen Weltanschauung gestaltet wird. Kurz gesagt, für Gramsci beruht das Kunstwerk auf der historischen Einbettung und Objektivierung der Vision.

Gramscis Konzept des Marxismus betont dessen intrinsisch dialektische Methode, legt das Gewicht auf die Prozesse und Beziehungen innerhalb einer sozialen Formation, die angesichts der notwendig ungleichen Entwicklung des Kapitalismus auf vielschichtigen Formen der Produktion beruht. Diese Form der Vergeschichtlichung des Lebens – nicht nur um es zu interpretieren, sondern auch um es zu verändern – ist eine Orientierungshilfe für die gemeinsamen Handlungen, nicht ein dogmatisches Parteiprogramm. Der Mensch ist „gerade der Prozeß seiner Handlungen", schreibt Gramsci, und „wenn wir versuchen zu erkennen, was wir sind und werden können, tun wir dies stets in Bezug zu dem, was wir gedacht und gesehen haben, egal ob es wahr ist; innerhalb unserer Begrenzungen *machen wir uns selbst*, schaffen wir uns unser eigenes Leben und unsere eigenen Schicksale" [Gramsci MP 76]. Hier sind Erkenntnis und Handlung darauf ausgerichtet, die Vergangenheit mit der Gegenwart zu verknüpfen, um die Zukunft zu gestalten.

Obgleich Gramsci die Freudsche Theorie nicht vollständig billigte, von seiner Feststellung (in den *Gefängnisheften*) abgesehen, daß die Psychoanalyse „eine Art von Kritik an der Regulierung der Sexualtriebe" ist, so benützte er doch eine dreigeteilte Organisation der Psyche, wenn er schreibt: „Die *eigene reale Natur* kann nicht mit der Summe der tierischen Impulse und Instinkte gleichgesetzt werden, und wie man zu erscheinen versucht, ist stets das sozio-kulturelle ‚Modell' einer bestimmten historischen Epoche zu dem man werden will. (...) Es scheint mir, daß die *eigene reale Natur* bestimmt ist vom Kampf, das zu werden, was man werden will" [Gramsci SCW 145; siehe auch Holub]. Beider Sphären kundig, ID und EGO, betont Gramsci den Willen als Hauptdeterminante der menschlichen Persönlichkeit.

Gramsci verweist auf das bekannte marxistische Prinzip, wonach das individuelle Wesen der „Totalität der so-

zialen Beziehungen“ entspricht, mit folgender Bemerkung: „Deshalb schreibt oder malt der Künstler nicht bloß zur eigenen Erinnerung, um sich des Augenblicks der Schöpfung zu entledigen – das heißt, er veräußert nicht bloß seine Phantasmen. Er ist Künstler nur soweit, als er seine Phantasmen externalisiert, objektiviert und geschichtlich einbettet“ [Gramsci SCW 112]. In unmißverständlicher Weise unterstreicht Gramsci die Geschichtlichkeit der Form: „‚Inhalt‘ und ‚Form‘ haben sowohl eine ‚historische‘ wie eine ‚ästhetische‘ Bedeutung. Die ‚historische‘ Form verweist auf eine gegebene *Sprache*, so wie der ‚Inhalt‘ eine gegebene *Art zu denken* bezeichnet, der nicht nur historisch ist, sondern ‚nüchtern‘, voll Ausdruck (...)“ [zitiert in Della Volpe 175]. Der Prozeß, die Impulse und Triebe zu objektivieren und geschichtlich einzubetten, verschiebt das Augenmerk vom fertigen Ausdruck, von der „Reflexion und dem Wachrufen innerer Fülle und Perfektion, zur Bedeutung und Gegenständlichkeit des Schreibprozesses“, zum Materialismus, kurz gesagt, zum „komplexen System der kulturellen Beziehungen“ [Dombroski 17].

Psychischer Automatismus

Der Surrealismus verläuft parallel zu Gramscis radikaler Rückwendung auf den materiellen Prozeß und seinen Schicksalsschlägen.[3] In Bretons 1. Manifest 1924 stoßen wir auf eine Konzentration auf den Prozeß, denn Surrealismus definiert sich als

„reiner psychischer Automatismus, in den man sich versetzt, um mündlich, schriftlich oder auf irgendeine sonstige Weise das wirkliche Funktionieren des Denkens zum Ausdruck zu bringen. Man steht dabei unter dem Diktat des Denkstroms; jegliche Kontrolle durch die Vernunft fällt ebenso weg wie alle ästhetischen oder moralischen Bedenken.

Der Surrealismus beruht auf dem Glauben an die höhere Wirklichkeit gewisser, bis dahin vernachlässigter Assoziationsformen, an die Allmacht des Traumes, an das zweckfreie Spiel des Denkens. Er zielt auf die endgültige Zerstörung aller anderen psychischen Mechanismen und will sich zur Lösung der hauptsächlichen Lebensprobleme an ihre Stelle setzen.“ [Lewis 21-22].

Maynard Solomon erblickt den tragischen Makel des Surrealismus in dieser Theorie der unbewußten Kreativität, einem Vorwand zum Quietismus, umgekehrt aber auch eine Motivationskraft für ein fortwährendes und kreatives Ungleichgewicht [506-507]. Meiner Meinung nach verweist die freie Assoziation aber auf eine Vermittlung: das Unbewußte manifestiert seine unendlichen Möglichkeiten frei, sobald es der Zensur durch das EGO (dem öffentlichen Selbst, oder Rolle) entzogen und die instinktive Libido mobilisiert ist, um sich in – verglichen zur Alltagsrealität – sonderbaren, wundersamen oder phantastischen Formen auszudrücken. Man muß sich bewußt sein, daß es sich bei der Alltagsrealität um die verdinglichte und zur Ware gemachte Realität des bürgerlichen Alltagslebens handelt, um die Sphäre des Kapitalismus, der von den Gesetzen des Marktes geleitet und reguliert wird, und um das eiserne Gesetz des Tauschwertes. Die Phantasmen, auf die Gramsci verweist, sind die Träume Bretons, das Spiel der Gedanken mittels Analogie und Assoziation, und allerlei Arten von Fehlleistungen – was Freud die „Psychopathologie des Alltagslebens“ nennt, Symptome der Unterdrückung.

René Magritte, Der Verrat der Bilder (Dies ist keine Pfeife), 1928/29

Unter dieser Perspektive können wir verstehen, warum Breton die gewohnte Sprache der dekadenten bürgerlichen Gesellschaft für deformiert und blockierend hielt, und verurteilte: „Der logische Mechanismus eines Satzes scheint mehr und mehr unfähig zu sein, im Menschen den emotionalen Schock freizusetzen, der seinem Leben ein wenig echten Wert geben könnte“. Nicht nur, daß die stereotype Sprache „wahres Bewußtsein“ und das „eigentliche Funktionieren des Denkens“ blockiert, dient sie auch als „Medium eines idealisierten ‚reinen Bewußtseins‘„ Raymond Williams weist darauf hin, daß unter diesem Gesichtspunkt der Zweck des Schreibens nicht länger Kommunikation sondern Erleuchtung, ja sogar die unmittelbar eigene, ist, mit der Betonung auf „der Erfahrung selbst und nicht auf irgendeiner Weise, sie darzustellen oder mitzuteilen“ [Williams 73; für eine negativere Kritik siehe Hauser 235-36]. Aber Breton ergänzt dies, indem er darauf besteht, daß der dichterische Prozeß empirisch und dynamisch sei; er „setzt kein unsichtbares Universum jenseits des Netzwerkes der sichtbaren Welt voraus“.

Dada

Als Erstes müssen wir retrospektiv die surrealistische Umwertung der Modernität vom Dadaismus unterscheiden, mit dem er oft verwechselt wird. Dada wurde im Chaos des 1. Weltkriegs geboren. In einem Vortrag, den Paul Valery 1922 in Zürich hielt, sprach er von einem Europäischen Geist, der „vom Krieg aufs grausamste verwundet“ war [Eksteins 257]. In den Arbeiten von Tristan Tzara, Hugo Ball, und anderen, strebt der Dadaismus mit seiner öffentlichen Zurschaustellung von anarchischer Raserei, Posse und Skandalen (*pour epater le bourgeois*) danach, alle existierenden Standards der Moral und des Geschmacks aufs Geratewohl zu zerstören. Indem die Dadaisten Tauchermasken, Pissoirs und an-

dere seltsame Gerätschaft in die Museen trugen und zu öffentlichen Bedürfnisanstalten machten, thematisierten sie – als Reaktion auf die moderne Existenz – Zersetzung, Nutzlosigkeit, Sinnlosigkeit und absurde Geschäftigkeit; kurz gesagt, der Dadaismus verherrlichte die Phantasmen an sich bereits als angemessene Antithese zu den entmenschlichenden Erwartungen und Institutionen des Kapitalismus. Auch den Surrealismus kann man als Revolte gegen bürgerliche Konventionen verstehen, er unterscheidet sich jedoch vom Dadaismus in mehrfacher Weise.

Von anderen „Greifschwanz der Romantik" [Bigsby 187] genannt, behauptet der Surrealismus von sich, die totale Revolution der Welt zu sein. Unter der Annahme, daß Gesellschaftsänderungen zunächst Änderungen im Charakter und Bewußtsein der Menschen voraussetzen, kritisierten die Surrealisten die Regeln des „Hausverstandes" und die Gewohnheiten des Alltagslebens. Es wäre falsch zu behaupten, daß die Surrealisten die Befreiung des Geistes vor der Beseitigung der bürgerlichen Klassengesellschaft begehrten, was ihnen von César Vallejo vorgeworfen wurde [Franco 150]; ganz im Gegenteil meinten sie, daß die materiellen Bedingungen und die Ausdrucks- und Kommunikationsmittel untrennbar sind. Indem sie die akzeptierten Darstellungsweisen radikal in Frage stellten, versuchten sie, eine kohärente Antwort auf den nihilistischen Jargon der Wende und die oberflächliche „Progressivität" der Geschäftswelt, die im Kult des Patriotismus, der Familie, Religion, und materieller Bereicherung zum Ausdruck kam, zu geben.

Den in der Psyche verinnerlichten Status Quo in Frage stellend (nämlich das vom Realitätsprinzip beherrschte Freudsche EGO), hielten die Surrealisten das Unbewußte, das in Träumen, Phantasien, und irrationalem Verhalten aufblinzelte, für die Fundgrube der utopischen Möglichkeiten. Solche Möglichkeiten mußten durch eine neue Grammatik und Syntax der Kunst zum Ausdruck gebracht werden (anführen lassen sich: Bluffen, Sprüche, Fälschungen, grundlose Demonstrationen, Schlagworte), durch neue stilistische Durchbrüche, die die unredlich verfälschende Kontrolle des rationalen logozentrischen Geistes untergraben würde. Das öffentliche Selbst oder EGO muß durch die Handlungen der unterschwelligen Triebe aufgelöst werden, Handlungen, die entweder dem Zufall unterliegen oder die (zusätzlich) von gewissen Mustern des Unbewußten beeinflußt sind (Verdichtung, Verschiebung, Materialien der Traumarbeit). Automatische Texte und Malerei würden die unlogischen Traumvisionen und unstimmigen Bilder, die die engstirnigen, gleichförmig und mechanischen Standards verletzen, in einer Weise ausdrücken, daß die bewußten und unbewußten Stoffe vereint würden – eine Synthese durch Negation. Die Widersprüche zwischen Handlung und Traum, Vernunft und Verrücktheit, Empfindung und Darstellung, zwischen den Spuren des Psychischen und seinem Urmythos, würden alle in der surrealistischen Erfahrung aufgelöst. Im Bereich des Unbewußten, schreibt Breton, gibt es nicht nur keinen Widerspruch, sondern fehlt auch jegliche Zeitlichkeit und das Lustprinzip herrscht absolut. Die Augenblicke der Schöpfung und Zerstörung verschmelzen in der surrealistischen Technik, das Wundersame zu schaffen und ein neues verändertes Verständnis der Realität heraufzubeschwören.

Wie auch Gramsci, waren die Surrealisten damals bestrebt, das System der kulturellen Beziehungen und der künstlerischen Praxis mit Hilfe einer neuen Auffassung und Rolle des Künstlers zu transformieren. Um die weitreichenden Veränderungen der Persönlichkeit und des Alltagsverhaltens durchzuführen, braucht der Surrealist Selbstdisziplin und persönliche Reinheit, damit er einen Zustand von Verfügbarkeit und offenen Zugang zum Werben des Unbewußten bewahren kann. Die Konstitution des surrealistischen Subjekts entspringt einer Problematisierung der Autorität von Autor und Akademien, den Schiedsstellen für den Geschmack des Establishments. Indem die moralische Dringlichkeit der Wünsche betont wird, zwar entschieden libertär, entfacht der surrealistische Ethos doch ein Stadium kosmischer Passivität – die „weise Passivität" eines Wordsworth, die pantheistischen Heimsuchungen gegenüber offen ist – aber nicht auf Dauer. Weil sein Auftrag die Änderung des Lebens (Rimbaud) und Umgestaltung der Welt (Marx) ist, fordert der Surrealismus letztlich ein bekehrendes Programm der Tat (deshalb traten viele Surrealisten der Kommunistischen Partei Frankreichs bei, bzw. in den 1930er und 40er Jahren der Trotzkistischen Opposition).

Unter der in der Zeit von 1925-30 aufkommenden Aktivistenhaltung entwickelte und veränderte sich auch die Form des reinen Automatismus – Schreiben unter Hypnose – und nahm die Gestalt einer „paranoischen Methode" an, in der „Entfremdung" (Formen der Geisteskrankheit) in Gedicht oder Gemälde simuliert wurde. Es wurden auch zwei weitere Strategien entdeckt, um die Wünsche und deren virtuelle Metamorphose zu objektivieren: einmal der Begriff des „objektiven Risikos", eine „zufällige Konjunktion in der Welt oder im Geist, mit einer Bedeutung, die über das hinausgeht, was ihr anscheinender Mangel an Ursachen nahelegen würde" [Shipley 403]. Zweitens das In-den-Vordergrund-Rücken des „schwarzen Humors", eine Art von ironischem und groteskem Humor indem etwas von Dada mitschwingt, aber auch die Rabelaisische komische Satire über offizielle engstirnige Vorurteile (wie zum Beispiel in Thornton Wilders 1942 Drama *Wir sind noch einmal davongekommen*).

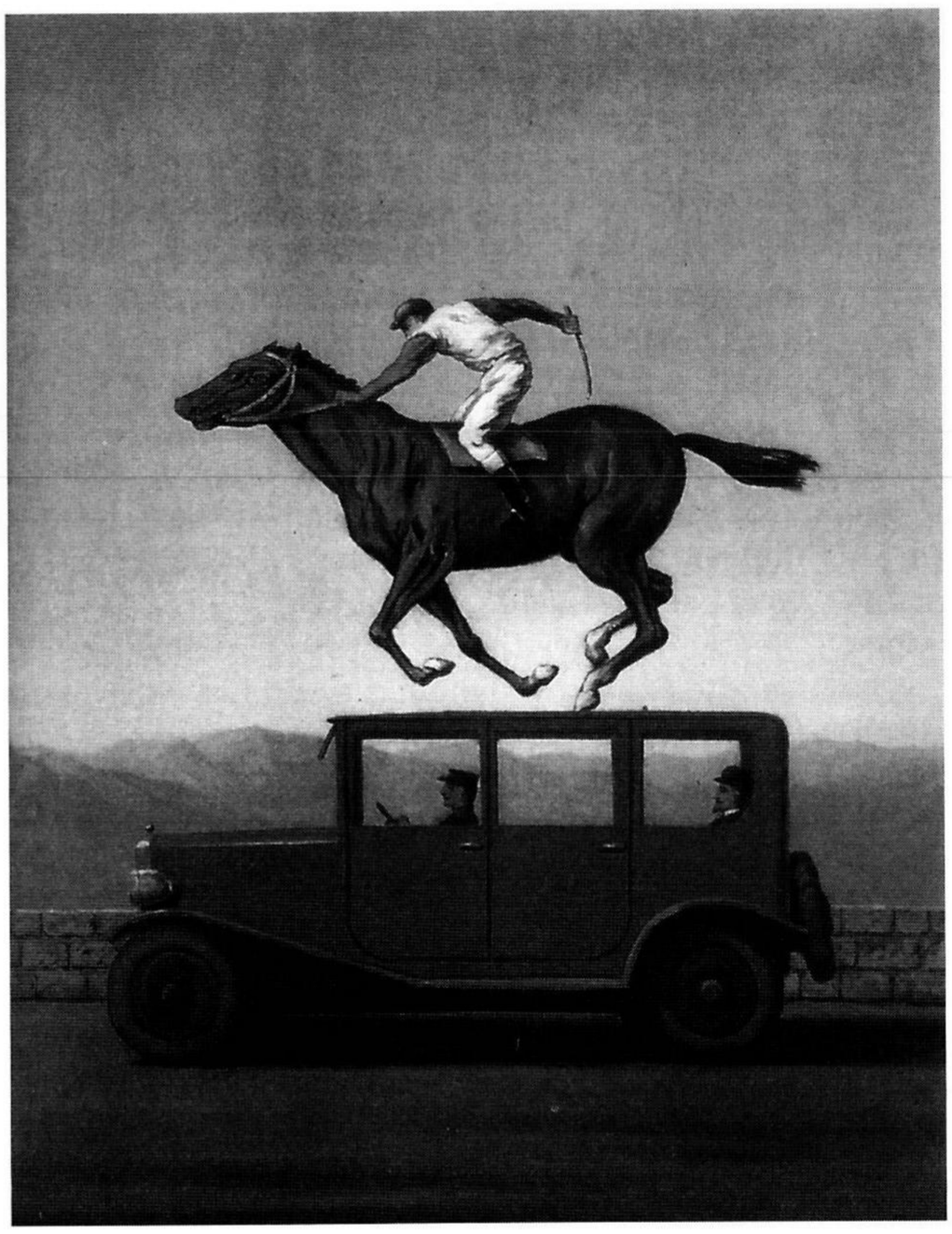
Man mag einwenden, daß der Surrealismus, inspiriert durch die Beispiele eines Novalis, Coleridge, Nerval und Baudelaire (abgesehen vom bereits erwähnten Rimbaud und Lautréamont), Augenblicke der Verrücktheit, Trance und Halluzination mehr bevorzugte als Augenblicke der Kontrolle. Das stimmt insofern als das Wundersame nur in jenen unverdienten Momenten und privilegierten Augenblicken eines Bruches freigesetzt werden kann, in denen rationale Aufmerksamkeit suspendiert, neutralisiert oder überhaupt aufgehoben ist. Apollinaire spekulierte, daß der Künstler diese Momente eines Bruches ohne ästhetische Bearbeitung und Vermittlung wiedergeben kann, so daß das Ziel nicht die Schöpfung von Schönheit durch Sprache oder andere Medien ist, sondern einfach die Demonstration reiner Kraft, Macht, Energie. Der Surrealismus erfordert jedoch paradoxerweise einen Willen oder Absicht, um vertraute Sicherheit zu zerstören und damit Entfremdung von den verdinglichten Umständen zu bewirken; daher auch der Bedarf an organischen Künstler-Intellektuellen (wie sie auch Gramsci vor Augen hatte), die den untergeordneten Klassen dienen indem sie diese als revolutionäre Subjekte ansprechen. Der Surrealismus beansprucht für sich, innerhalb der zivilen Gesellschaft ein solcher ideologischer Apparat der Einspruchnahme zu sein.

Desweiteren stößt man auf die surrealistische Methode des *cadavre exquis* – dem Gestalten von Gedichten

über Wort-Spiele, die kollektive Mitwirkung erfordern. Solche Gedichte werden anonym von mehreren Autoren gestaltet (ein Vorschlag von Comte de Lautréamont, der in jedem einen potentiellen Dichter sah). „Der erhabene *Korps*[4] wird den neuen Wein trinken" – eine denkwürdige Zeile dieser kollektiven Wort-Spiele –, wird so das Produkt einer gemeinsamen Seance, die direkte Route zum Unbewußten. Angesichts der unvermeidlichen Gesellschaftlichkeit der Sprache und seiner semantischen Parameter, entfaltet sich die Mitteilung der surrealistischen Vision über materielle Objektivierung. In Bretons *Nadja*, beispielsweise, dient der Rahmen des Alltagslebens als Einstieg zum Abbilden einer Topographie von Paris, was in einer Abfolge ständiger Entfremdungen geschieht, die der Erzähler durch Wechseln der Standpunkte erzielt, sowie unwahrscheinlicher aber heuristischer Gegenüberstellungen. Dies trifft auch auf zahlreiche Beispiel der Malerei und Musik zu.[5]

Wie der Psychologe Pierre Janet betrachteten auch die Surrealisten die Produkte des Geistes als sinnliches Material und Substanz, was in den erkennbaren Bezugsobjekten (das was Soussures Referenten nennt) zum Ausdruck kommt, die im berühmten Wahlspruch des Surrealismus gegenübergestellt werden: „Das zufällige Treffen einer Nähmaschine und eines Regenschirms auf einem Seziertisch." Die Tatsache, daß poetische Analogie ein wohlerwogener Akt ist, um (mit Unterstützung des Zufalls, Automatismus und erotischer Erfahrung) die Affinitäten und Identitäten zwischen Geist und Außenwelt zu enthüllen, bestätigt die Intervention eines Willens, der bestrebt ist, die Widersprüche und Konflikte zwischen Lustprinzip und Realitätsprinzip aufzulösen. „Das eine ist wie das andere" – alleine das zu sagen ist für die Surrealisten ein revolutionärer Akt.

Gramsci würde, da bin ich sicher, diese Intervention eines zusammenfügenden Willens der surrealistischen Einbildungskraft schätzen, wenn es um den Versuch eines Künstlers geht, die soziohistorische Wirklichkeit wiederzugeben. Aber Gramsci ist nicht allein von der mimetischen Reproduktion oder fotografischem Einfangen von Oberflächen besessen. Er beschäftigt sich mehr mit dem kulturellen und ideologischen Kampf rund um das Schlüsselkonzept der Hegemonie, wobei Hegemonie verstanden wird als moralisch-intellektuelle Führerschaft eines historischen Blocks von Kräften, die in sich Zustimmung und Kraft zur Einsetzung einer ganzen ethisch-politischen Ordnung in einer gegebenen Epoche vereint. Gramsci setzt sich vor allem mit einer politischen Kritik der Kunst auseinander, „der Kritik des sozialen Lebens, was den Kampf beinhaltet, gewisse Gefühle und Vorstellungen zu zerstören und zu überwinden, gewisse Haltungen gegenüber dem Leben und der Welt" [Gramsci SCW 93]. Das wird in seinem Urteil über den italienischen Futuristen Marinetti deutlich, eine Bewertung, die auch auf den Surrealismus angewandt werden kann, soweit der Surrealismus neue ästhetische Formen und Werte fordert; es ist ein Symptom für den Bedarf, die ganze vom modernen Kapitalismus dominierte Gesellschaft zu reorganisieren.



René Magritte, Der Zorn der Götter, 1960

Futurismus

Anatoly Lunacharsky (damals Kommissar für Erziehung in der Soviet Union) wiedergebend, preist Gramsci den politisch-ästhetischen Angriff des Futurismus auf die bürgerlichen Normen und Werte. Die Bilderstürmerei des Futurismus bedroht die bürgerliche kulturelle Hegemonie und fällt so mit der proletarischen Notwendigkeit nach politischer Macht zusammen. Marinettis positive Rolle im Rahmen des sozialistischen Programms, eine Allianz zwischen den arbeitenden Massen und der radikalen bürgerlichen Intelligenz zu schmieden, ähnelt der surrealistischen Position, die poetische Ausdrucksweise zu demokratisieren und die Elitekultur zurückzuweisen. Gramsci skizziert die Hypothese für eine solche Einheitsfront, oder Koalition von Kräften, die eine „proletarische Zivilisation" herbeiführen soll, die heterogene, ja sogar einander ausschließende Tendenzen beinhalten kann: „Die bürgerliche Kultur zu zerstören bedeutete schlicht, die bürgerlichen spirituellen Hierarchien niederzureißen, bedeutete, Vorurteile, Idole und alberne Traditionen abzulehnen; es bedeutete, Innovationen nicht zu fürchten, und auch, nicht zu glauben, daß die Welt untergehen würde wenn ein Arbeiter einen grammatikalischen Fehler beging, wenn ein Gedicht hinkte, wenn ein Bild einer Reklamewand glich, oder wenn junge Leute die akademische und schwachsinnige Senilität verhöhnen" [Gramsci SCW 50-51]. Die letzte Gebärde läßt trefflich jenes surrealistische (und dadaistische) Herabwürdigen der verdinglichten akademischen Kunst und der kommerzialisierten Spektakel anklingen, die heute, in der postmodernen Ära, den transnationalen Hang zum Konsum bestimmen.

Gramscis Lob des Futurismus darf auf den Surrealismus und seinen experimentellen und systematischen Drang nach Neuerungen ausgeweitet werden. Die Forderung des Futurismus nach neuen Formen der Kultur war für Gramsci „entschieden revolutionär" und „absolut m*arxistisch*", und in diesem Bereich der Kultur „wird es lange Zeit brauchen, bevor es die Arbeiterklassen schaffen, Kreativeres zu vollbringen als dies die Futuristen getan haben" [Gramsci SCW 51].

Im Jänner 1921 geschrieben, ist Gramscis Wertschätzung für den Futurismus außergewöhnlich und steht in

vollständigem Gegensatz zum sektiererischen Dogmatismus der bürokratischen Normen des „sozialistischen Realismus" eines Stalin und seiner bürokratischen Anhänger. Er leitet sich von einem zentralen Lehrsatz des Marxismus ab:

„Sobald das Prinzip etabliert ist, daß wir in der Arbeit nur dessen künstlerischen Charakter suchen, hindert uns dies doch nicht daran, der Unmenge an Gefühlen und der Einstellung zum Leben nachzugehen, die innerhalb der Arbeit zirkulieren. (...) Was nicht zulässig ist, daß ein Werk schön sein solle wegen seines moralischen und politischen Inhalts unter Ausschluß der Form mit dem der abstrakte Inhalt verschmolzen und eins geworden ist" [zitiert in Della Volpe 175].

Gramsci mahnt, organische Formen anzustreben, aber er ordnet die ideologisch-politische Kritik nicht der Doktrin eines orthodoxen formalistischen Ästhetizismus unter. Ja im Gegenteil, er tritt für eine flexible strategische Alternative ein, indem er darauf besteht, daß die Form immer die Form eines spezifischen soziohistorischen Inhaltes ist (was ich bereits weiter oben dargelegt habe).

Die historische Einbettung der kulturellen Praxis ist für Gramsci grundlegend. In einem Brief an Trotzki vom September 1922 hält Gramsci seine Enttäuschung über den verhängnisvollen Niedergang des Futurismus nach dem Krieg fest. Die junge Intelligenz des Futurismus war reaktionär geworden, und Marinetti pries die „Aristokratie des Geistes": „Die Arbeiter, die im Futurismus die Elemente eines Kampfes gegen die akademische Kultur erblickt hatten, die versteinert und fern der breiten Massen war, mußten für ihre Freiheit mit den Waffen in der Hand kämpfen, und hatten wenig Interesse an den alten Argumenten" [Gramsci SCW 54]. Sein Prinzip, die kulturelle Praxis historisch zu betrachten, weiterverfolgend gelangt Gramsci zu einem wohlerwogenen Urteil, daß nämlich die Ästhetik einzuordnen ist in das Gleichgewicht konkurrierender Kräfte eines umfassenden Kampfes um Hegemonie. Übrigens arbeitete 1938 Breton mit Trotzki zusammen um die *Federation internationale de l'art revolutionnaire independant* (FIARI) zu gründen, deren Manifest mit dem Schlachtruf endet: „Unsere Ziele: Die Unabhängigkeit der Kunst – für die Revolution. Die Revolution – für die vollständige Befreiung der Kunst!" [Lewis 148].

Gramscis Haltung gegenüber Pirandellos relativistischem oder perspektivischem Theater kann ebenfalls auf die letztendlich emanzipatorische Praxis des Surrealismus angewandt und ausgedehnt werden. Für Gramsci waren Pirandellos Stücke wegen ihrer kulturellen, nicht ihrer rein ästhetischen Funktion, wertvoll. Wie der Futurismus „entprovinzialisierten" sie die Italiener, und förderten sie eine moderne kritische Haltung, die die traditionell „melodramatische" Einstellung verdrängte [Gramsci SCW 139]. Während Gramsci Pirandellos Dramen nach kognitiven, realistischen Kriterien maß, und den allegorischen Zuschnitt von Pirandellos Charakteren bekrittelte, ignorierte er das kulturelle Projekt, aus dem sich die intellektuelle Epistemologie von Pirandellos Experimenten herleitete, keinesfalls. Er nannte Pirandello einen „Stürmer des Theaters", der Granaten warf, die alle Banalitäten und traditionellen Schemata vernichteten, allem voran die „humanitären" und positivistischen Vorstellungen des bürgerlichen und kleinbürgerlichen *verismo* [Gramsci SCW 141]. Seine relativistische Epistemologie sandte Schockwellen an die etablierten Hierarchien der Macht und des Wissens, und unterminierte jegliche Gestaltschließung. Kurzum, Pirandellos Bedeutung liegt in der Nützlichkeit seiner „bürgerlichen Subversivität" für die Erlangung proletarischer Hegemonie – der letztlich entscheidenden Prüfung, ob etwas moralischen Wert besitzt. Was für Gramsci unverzichtbar ist, ist die Bildung eines historischen Blocks von Kräften, der die Massen zu einem sozialistischen Wiederaufbau der Gesellschaft führen würde.[6]

Katharsis

Der Surrealismus übertraf die Begrenzungen „bürgerlicher Subversivität" indem er „die Befreiung des Menschen von der proletarischen Revolution" abhängig machte (siehe Breton, *Surrealismus und historischer Materialismus*). Die Marxsche „Logik der Totalität" innerhalb einer historisch-materialistischen Orientierung zum Einsatz bringend, versuchten die Surrealisten die gegenseitige Verwandlung von „zwei einander scheinbar ausschließenden Zuständen, Traum und Wirklichkeit, zu einer Art absoluter Realität, sozusagen zu einer Hyperrealität". Obgleich Gramsci die relative Autonomie der Sphären von Politik und Ideologie gegenüber ökonomischen Determinanten vertrat, dachte auch er an eine gegenseitige Umwandlung von „Basis" und „Überbau" via Katharsis. Mit „Katharsis" meint Gramsci" den Weg von den rein ökonomisch (und egoistisch leidenschaftlichen) zu ethisch-politischen Belangen", den einschneidenden Übertritt vom Objektiven zum Subjektiven, von der Notwendigkeit zur Freiheit [Gramsci SPN 366-367; siehe auch Mouffe 168-204]. Die objektive Struktur hört dann auf, eine extern beschränkende Kraft zu sein, und wird zu einem Instrument der Freiheit und Quelle neuer Initiativen. Ich glaube, es ist diese zentrale Doktrin der „Katharsis", die Breton auszusprechen versucht, wenn er das oberste Anliegen des Surrealismus folgendermaßen beschreibt:

„Eine Begierde, die Grundfesten des Realen zu vertiefen, ein zunehmend klareres und zugleich immer leidenschaftlicheres Bewußtsein über die von den Sinnen wahrgenommene Welt herbeizuführen (...) Wir haben versucht, die innere Realität und die äußere Realität als zwei Elemente im Prozeß der Vereinigung, des Endlich-E*ins-w*erdens, darzustellen. Diese finale Vereinigung ist das oberste Ziel des Surrealismus: Da sich die innere Realität und die äußere Realität, unter der herrschenden Gesellschaftsform, in Widerspruch befinden (und diesen Widerspruch halten wir für den eigentlichen Grund des Unglücklichseins des Menschen, aber auch für die Quelle seines Antriebsmechanismus), haben wir uns selbst die Aufgabe gestellt, diese zwei Realitäten (...) in ihrer reziproken Anziehung und Durchdringung miteinander zu konfrontieren." [Breton, *What is Surrealism?* 49-50].

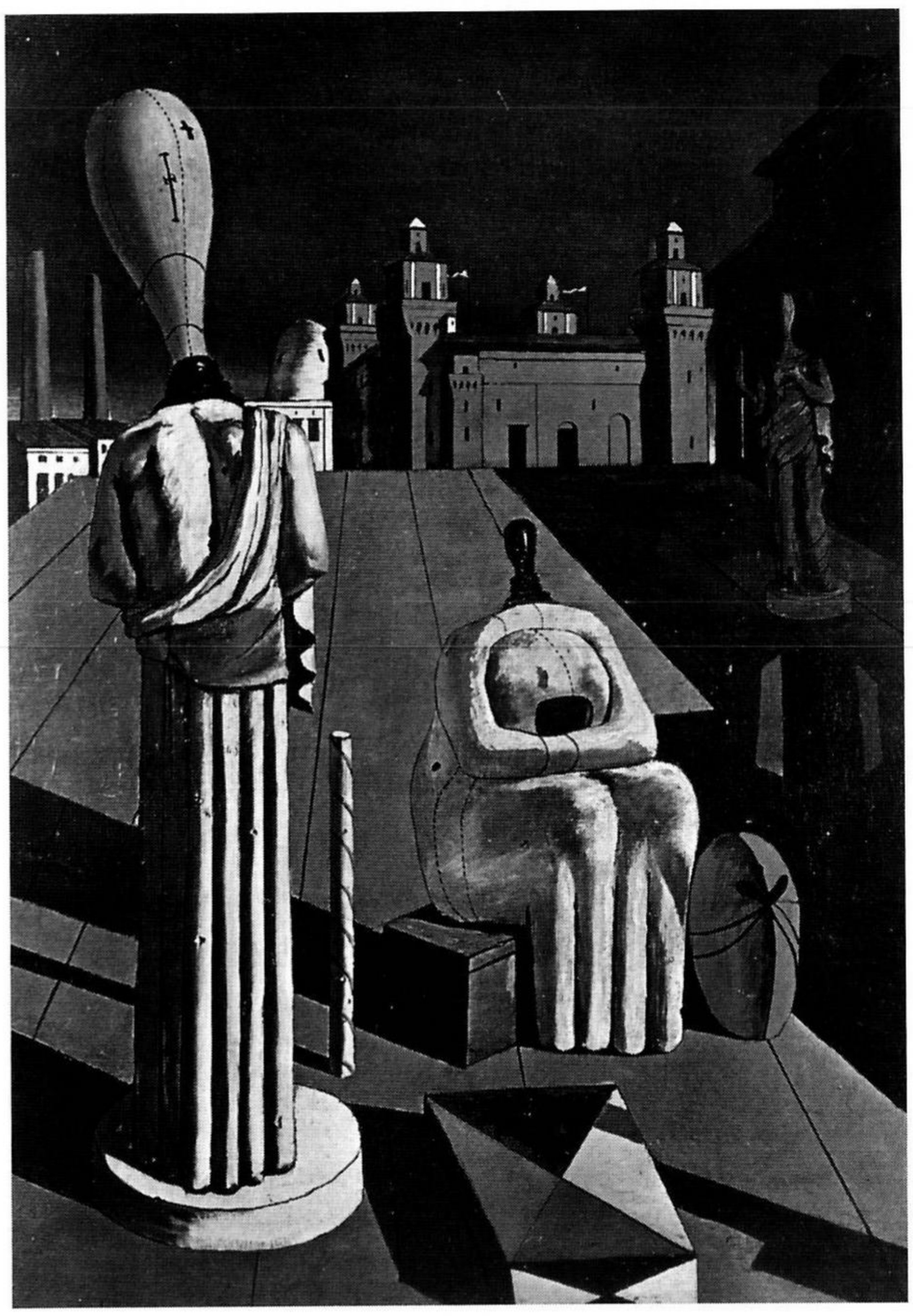
Herbert Read paraphrasiert das so: Für den Surrealismus „ist Kunst nicht einfach nur irrational; es ist vielmehr die gegenseitige Durchdringung von Vernunft und Unvernunft, ein dialektisches Wechselspiel, eine logische Entwicklung an dessen Ende eine umgewandelte Welt steht" [Read 123].[7] Das ist auch die Stoßrichtung von Bretons *2. Manifest des Surrealismus* (1930) und der *Kommunizierenden Röhren* (1932), die davon bestimmt sind, die Spaltung zwischen Handlung und Traum auszuheilen.

Man kann die konkrete Umsetzung dieses Anliegens auch in Bretons Erzählung *Nadja* verfolgen, wo das „Prinzip der totalen Subversion" [Breton, Nadja 152] zum Ausdruck gebracht wird, das auch den Gedichten von Eluard, Desnos und Aragon [siehe

Barnstone, Bold] zugrunde liegt. Ich bevorzuge es aber, auf den karibischen marxistischen Dichter Aimé Césaire zu verweisen, seine gleichzeitige Aneignung und Abschaffung des Surrealismus in *Zurück ins Land der Geburt* und anderen Gedichten. Er, der Breton 1941 in Fort-de-France auf Martinique getroffen hatte, schätzte Bretons Dreistigkeit und die Lösungen, die der Surrealismus für die Probleme von Césaires Negritude-Bewegung anzubieten hatte [Césaire *Kolonialismus* 17]. Césaires literarische Themen und Motive umfassen die surrealistische Erkundung der Kindheit, Verrücktheit und Neurose, Antiklerikalismus, Erotik, freie Assoziation und das Okkulte, um so die Begrenzungen des Bewußtseins auszuweiten und um eine Ganzheit des Seins zu erlangen. Césaires Beitrag ist die ungehemmte und berechnete Gewalt, die der französischen Syntax und Prosodie angetan wird (und die an Rimbauds „Durcheinanderbringen aller Sinne" erinnert) um damit einen hybriden aber einmaligen intertextuellen Rhythmus zu schaffen, der die kaleidoskopartigen Milieus der „Dritten Welt" und der Europäischen Zivilisation verbindet.

Der Surrealismus ist auch heute noch ein lebendiges ästhetisch-politisches Projekt. Es steht in keinerlei Widerspruch zum Marxistischen Projekt, soweit das „Surreale" ein immanent Jenseitiges ist. Sein Ziel ist (mit den Worten von Michel Beaujour) „eine humanisierte Natur und ein naturalisierter Mensch", die sich miteinander in erhebender Klarheit unterhalten [Short 308]. Der führende amerikanische marxistische Kritiker Fredric Jamson bewertet den Surrealismus als etwas innerhalb des postmodernen Regimes Stehendes: „Die utopische Berufung des Surrealismus liegt in seinem Versuch, die Objektwelt einer beschädigten und zerbrochenen Industriegesellschaft mit dem Rätsel und der Tiefe, (und um mit Weber und den Lateinamerikanern zu sprechen), den ‚magischen' Qualitäten eines Unbewußten auszustatten, das durch diese Dinge zu sprechen und vibrieren scheint" [Jamson 173]. Robert Short feiert die surrealistische Sensibilität des Hier und Jetzt, in Übereinstimmung mit Gramscis Realismus und dem Imperativ einer gegenhegemonialen Praxis: „Sie haben die revolutionäre Idee unterstützt, die des Künstlers als Jedermann und von jedermann als möglicher und echter vollständiger Mensch, *un homme complet*" [Short 208].

In Ergänzung von Gramscis Betonung des praktischen Realismus gibt es die utopische Dimension, deren scharfsinnigster Beobachter Walter Benjamin ist. In seinem Essay *Der Surrealismus: Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz*, bestimmt Benjamin die bleibende Leistung des Surrealismus in seiner Methode der „profanen Erleuchtung, einer materialistischen, anthropologischen Inspiration", das das Selbst und seinen „moralisierenden Dilletantismus" im Rausch enthemmt. Dieser Rausch gestattete es den Surrealisten, das urbane soziale und architektonische „Elend" in eine „revolutionäre Erfahrung, wenn nicht Handlung" umzuwandeln [Benjamin 299-300]. Es war nicht, wie Christopher Caudwell glaubte, eine Flucht vor dem „sozialen Ego" [Caudwell 285-86]. Die surrealistischen Experimente mit der Sprache und dem Unbewußten bewirkten ein dialektisches Erfassen in dem wir, laut Benjamin, „das Geheimnis nur in dem Grade durchdringen, als wir es im Alltäglichen wiederfinden, kraft einer dialektischen Optik, die das Alltägliche als undurchdringlich, das Undurchdringliche als alltäglich erkennt" (Benjamin 307]. Die surrealistische politische Aktion, vermittelt in der Negativität kritischer Experimente, die die eigentliche Dynamik der Geschichte beinhalten, kann man als profane Erleuchtung bezeichnen, in der *das körperhafte Nervensystem des Kollektiven zur revolutionären Entladung gelangt* [Benjamin 310] – exakt jene „Katharsis", die Gramsci für die Antwort auf das Problem der Hegemonie und der sozialistischen Revolution hielt. ■



Giorgio de Chirico, Die beunruhigenden Musen, 1916

E. SAN JUAN, gebürtiger Filipino, war viele Jahre Professor für Literaturwissenschaften und Dritte-Welt -Literatur an verschiedenen Universitäten der USA und ist zur Zeit Professor für Ethische Studien an der Bowling Green State University in Ohio, USA. Er ist Autor zahlreicher Bücher, z.B. *From People to Nation. Essays in Cultural Politics*, Asian Social Institute, Manila 1990.

Aus dem Englischen übersetzt von Martin Potschka.

Literatur

Barnstone, Willis, Ed., *Modern European Poetry*, Bantam Books, New York 1966.

Benjamin, Walter, „Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz" (1929), in *Gesammelte Schriften*, Band II.1, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1991, S. 295-310.

Bigsby, C.W.E., *Surrealism,* in: Roger Fowler, Ed., *A Dictionary of Modern Critical Terms*, Routledge and Kegan Paul, London 1973.

Bold, Alan, Ed., *The Penguin Book of Socialist Verse*, Penguin Books, Baltimore 1970.

Breton, André, *Nadja. Erzählung*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1976 (zitiert nach der englischsprachigen Ausgabe von Grove Press, New York 1960).

Breton, André, *Surrealism and Historical Materialism*, in: Maynard Solomon, Ed., *Marxism and Art*, Alfred Knopf, New York 1973.

Breton, André, *What is Surrealism?* [Que est-ce que le surréalisme?],

Faber and Faber, London 1936.
Caudwell, Christopher, *Illusion and Reality*, International Publishers, New York 1937.
Césaire, Aimé, *Zurück ins Land der Geburt* [Cahier d'un retour au pays natal], Insel Verlag, Frankfurt a.M. 1962.
Césaire, Aimé, *Gedichte* [Moi, laminaire], Hanser Verlag, München-Wien 1987.
Césaire, Aimé, *Über den Kolonialismus*, Wagenbach, Berlin 1968. [zitiert nach der englischsprachigen Ausgabe: *Discourse on Colonialism*, Monthly Review Press, New York 1972]
Della Volpe, Galvano, *The Semantic Dialectic*, in: Terry Eagleton, Drew Milne, Eds., *Marxist Literary Theory: A Reader*, Blackwell, Cambridge 1996.
Dombroski, Robert, *Antonio Gramsci*, Twayne Publishers, Boston 1989.
Eksteins, Modris, *Rites of Spring*, Anchor Books, New York 1989.
Fleming, William, *Arts and Ideas*, Holt, Rinehart and Winston, Inc., New York 1974.
Franco, Jean, *Cesar Vallejo: The Dialectics of Poetry and Silence*, Cambridge UP, London 1976.
Gramsci, Antonio, *Gefängnishefte* [Quaderni del carcere], Berlin 1991-92. Zitiert nach *Selections from Cultural Writings*, Harvard UP, Cambridge, MA 1985 (im Text abgekürzt als SCW), *Selections from the Prison Notebooks*, Quintin Hoare, Geofrrey Nowell Smith, Eds., International Publishers, New York 1971 (im Text abgekürzt als SPN) und *The Modern Prince and other writings*, Louis Marks, Ed., International Publishers, New York 1957 (im Text abgekürzt als MP).
Hauser, Arnold, *The Social History of Art*, Vol. 4, Vintage Books, New York 1961.
Holub, Renate, *Antonio Gramsci: Beyond Marxism and Postmodernism*, Routledge, London 1992.
Jameson, Fredric, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke UP, Durham, NC 1991.
Lewis, Helena, *The Politics of Surrealism*, Paragon House Publishers, New York 1988.
Mouffe, Chantal, *Hegemony and Ideology in Gramsci,* in: Chantal Mouffe, Ed., *Gramsci and Marxist Theory*, Routledge and Kegan Paul, London 1979.
Read, Herbert, *Art and Society*, Schocken Books, New York 1966.
Rosemont, Franklin, *The Apple of the Automatic Zebra's Eye*, Surrealist Research and Development Monograph Series, Chicago 1971.
Shipley, Joseph T., *Dictionary of World Literature*, Littlefield, Adams & Co., Paterson, NJ 1962.
Short, Robert, *Dada and Surrealism*, in: Malcolm Bradbury, James McFarlane, Eds., *Modernism 1890-1930*, Penguin Books, London 1976.
Solomon, Maynard, Ed., *Marxism and Art*, Alfred Knopf, New York 1973.
Williams, Raymond, *The Politics of Modernism*, Verso, New York 1989.
Zucker, Paul, *Styles in Painting*, Dover Publications Inc., New York 1963.

Anmerkungen

1 In [Césaire *Kolonialismus* 67-68].

2 In der Absicht, das gegenständliche Elend der Landschaft des Krieges zu beschreiben, wurde Apollinaires Ausdruck „Surrealismus" eigentlich im Programmheft zu Diaghilevs 1917er Produktion von *Parade* erfunden, dabei handelte es sich um eine Zusammenarbeit von Stravinsky, Satie, Picasso und Cocteau (Eksteins 146).

3 Beispiele surrealistischer Poesie von Aragon, Eluard und anderen findet man in den Sammlungen, die von Barnstone und Bold herausgegeben wurden.

4 Das französische Wort *corps* ist an dieser Stelle unübersetzbar, eine kleine Auswahl seiner Bedeutungen: Körper, Leichnam, Körperschaft, Mannschaft, Gesamtheit.

5 Die Maler Giorgio de Chirico, Max Ernst, Jan Miro, Yves Tanguy, Salvador Dali, u. a., haben die unbewußten Bereiche der Psyche mittels erotischer Symbole, mythischer Motive, zufälligen Assoziationen, halluzinatorischen Tropen, geträumten Phantasien, Gedächtnisbildern, automatischem Schreiben, visuellen Paradoxien und allerlei Arten von Unvereinbarkeiten erkundet [Fleming 373-380]. Wir stoßen auch auf Renaissance Illusionismus vermischt mit abstrakter Formgebung, etwa in De Chiricos *Die beunruhigenden Musen* (1916). Ein Kritiker beschreibt Surrealismus als Rückkehr zum „Inhalt", der eine mit Träumen, Träumerei und alptraumhafter Aura überladene Realität entfaltet [Zucker 328-329]. In der Musik nimmt der Surrealismus die Realität einer gelebten Erfahrung an, als Beispiele lassen sich anführen: Erik Saties drei Klavierstücke aus 1913 mit dem Titel *Embryons desséchés*; Serge Prokfoievs. *Die Liebe zu den drei Orangen* (1921) und Maurice Ravels Oper *Das Kind und der Zauberspuk* [L'Enfant et les sortilèges] (1925) .

6 In gewisser Weise haben sich die Surrealisten eines Ultralinksradikalismus schuldig gemacht, als sie (Breton, Eluard, Peret) die Einheitsfront der Intellektuellen gegen den Faschismus als eine politische Strategie kritisierten, die den Zielen des Klassenkampfes diametral entgegengesetzt sei. Diese Einheitsfront war von Henri Barbusse und Romain Rolland 1932 organisiert worden. Bretons Kreis warf der Kommunistischen Partei Frankreichs „Humanismus in Verteidigung einer bürgerlichen Kultur" vor (es gäbe keine allgemeine Humanität, sondern nur eine Klassenhumanität), woraufhin sie aus der Vereinigung revolutionärer Künstler und Schriftsteller ausgeschlossen wurden, jener Vereinigung, zu der ihr früherer Kollege Louis Aragon sehr wohl gehörte [Franco 225]. Damit wandten sie sich von Gramscis Sicht ab, derzufolge das Entscheidende war, die hegemoniale Kultur anzugreifen, indem man eine breite Koalition von Kräften auf verschiedensten Fronten und Sektoren mobilisierte.

7 Eine zeitgenössische Neuformulierung des surrealistischen Bekenntnisses findet man in der 1970 vom amerikanischen Dichter Franklin Rosemont geschrieben Einleitung zu seinem 1971er Band *The Apple of the Automatic Zebra's Eye*, aus dem der folgende Ausschnitt stammt: „Uns damit von der absurden Vorstellung eines bewußten, an die Vergangenheit geknüpften ‚Ausdrucksmittels' verabschiedend, und indem wir eine gewisse *Aktivität des Geistes* bevorzugen, die in den Wünschen verwurzelt und in die Zukunft gerichtet ist, einer Verwirklichung der erhabensten Möglichkeiten des Menschen zugewandt ist, ist es unsere Hoffnung, zur kunstvoll ausgearbeiteten Entfaltung einer allgemeinen *Krise des Bewußtseins* beizutragen. Es ist gerade das Provozieren einer solchen Krise, die uns, als Surrealisten, die dynamischsten, fruchtbarsten und greifbarsten Mitteln anzubieten scheint, um dem Anliegen der menschlichen Befreiung zu dienen, nicht nur auf spezifisch dichterischer Ebene, sondern auf der Ebene des Denkens allgemein."

Die Psychoanalyse und die Labyrinthe des Realen

Ricardo RODULFO

In dieser Arbeit habe ich mir eine – zwangsläufig bruchstückhafte – Bestandsaufnahme zu einem Problem vorgenommen: das der – schwierigen – Beziehungen der Psychoanalyse zu dem, was ich das MOTIV[1] des Realen nennen möchte.

Um das zu bewerkstelligen, zwingt sich eine dreifache Abgrenzung auf:

Erstens beschränkt sich, wenn ich „die Psychoanalyse" schreibe, dieser Bezug nicht auf eine Psychotherapie mit ihrer „Methode" und ihrer „Technik". Vielmehr gilt der Bezug „die Psychoanalyse" einer Disziplin, die nicht so einfach einzugrenzen ist, einer Disziplin, die gleichzeitig am Wissenschaftlichen, am Ästhetischen und am Handwerklichen teilhat. Diese ist nicht nur aufgrund individuellen Leidens ins Leben gerufen worden, sondern auch durch philosophisches Hinterfragen sowie durch verschiedene kulturelle Problemstellungen. (Dazu kann etwa, um ein Beispiel zu haben, der Ort des Spiels und der Religion in menschlichen Gesellschaften gehören.) Und sie hat eine ethische Perspektive, die sie als so etwas wie eine Anthropologie unserer Zivilisation und ihres „Unbehagens" funktionieren läßt. Es handelt sich schließlich und endlich um eine Disziplin, wo *Zeichensysteme unterschiedlichsten Charakters* miteinander verwoben sind und „zusammenleben": vom klassischen Bericht medizinisch-psychologischen Zuschnitts bis zum weit von vorgefertigten professionellen Formen entfernten Essay.[2]

Zweitens wird meine Darstellung bisweilen – und das ohne Vorwarnung – die Frage der *Erfahrung* kreuzen, insoweit diese Anlaß ist, etwas als „real" oder „Realität" ins Spiel zu bringen, aber es ist dies nicht ihr spezifisches Anliegen. Dieses ist vielmehr der verwickelte und widersprüchliche Zusammenhang der psychoanalytischen Theoriebildung mit den verschiedenen Bedeutungsschwankungen, die jene Begriffe kennzeichnen.

Drittens wird meine Arbeit nicht so tun, als stände eine wohletablierte und gefestigte Abgrenzung zwischen dem „Realen" und der Realität zur Verfügung, ohne Widersprüche und Unschärfen. Das würde eine Bestimmung jeder dieser beiden Begriffe voraussetzen, die von Überschneidungen und Konflikten gereinigt wäre. Stattdessen läuft mein Bezug auf diese Begriffe auf ein Konglomerat, ein vielförmiges „Felsgestein" von Fragen hinaus.

Vielleicht ist das Hinzufügen einer *vierten* Klarstellung erlaubt: daß sich meine Ausführungen nämlich mal auf die gegenwärtige Situation der Psychoanalyse beziehen und sich dann wieder in einer „diachronischen" Perspektive bewegen. Die *Schwierigkeit* im Hinblick auf eine Geschichte macht es immer auch notwendig, die *Geschichte* einer Schwierigkeit in Betracht zu nehmen.

Psychische und andere Realitäten

In Hinblick auf ihre Verbreitung, um nicht von ihrer „Vulgarisierung" zu reden, gewann die Psychoanalyse Boden durch den Nachklang ihrer spezifischen und von ihr geprägten Begriffe, wobei sie darüberhinaus von vorhandenen Begriffen auf ihre besondere Art Gebrauch machte.[3] Letzteres etwa, wenn wir „Ödipuskomplex" oder „Verdrängung" schreiben. Man kann jedoch durchaus feststellen, daß das Einbrechen der Psychoanalyse im eigentlich revolutionären Sinn durch eine Bewegung bestimmt sein wird, die weniger akademischer als *phantastischer* Art ist:[4] das Hervorbringen begrifflicher Monstrositäten, das Einreißen „saubererer und deutlicher" Abgrenzungen, das Herstellen von *Ambiguitäten*. Wir könnten auch sagen: es geht dabei nicht so sehr um das Gefallenfinden an einem Begriff wie um die Anziehungskraft, die von dessen „Wucherungen" ausgeht.

Genau eine von diesen, und eine der frühesten, betrifft direkt unser Thema. Es ist der Begriff der „psychischen Realität", von *Freud* erfunden, um zugleich eine Schwierigkeit und einen Ausweg aus dieser zu markieren (in dem Sinn, daß dadurch ein Weiterarbeiten möglich wurde). Diese Schwierigkeit stellt sich anläßlich des Ereignischarakters (etwa der traumatischen Wirkungen) eines Nichtereignisses: zum Beispiel der Existenz und Wirksamkeit einer sexuellen Gewalt, die niemals stattgefunden hat.[5]

Jene Existenz und Wirksamkeit rissen die beruhigende Gegenüberstellung zwischen dem Reich der Einbildung und dem Bereich der Realitäten des Realen ein. Es geht darum, daß die Welt des Traums und der Phantasie im weitesten Sinn das Reale überrennt, oder anders ausgedrückt: es stellt sich das Problem einer „Einpfropfung", die die Sicherheit einer Grenze untergräbt. Ein Element aus dem Bereich der Phantasie kommt mit der Kenngröße *geschehener* Realität versehen daher, und zwar derart, daß es zu etwas nicht mehr auf die geläufigen Schemata und Einteilungen Rückführbaren wird. An die Stelle eines „Gelangen Sie zur Heilung, indem sie anerkennen, daß dies niemals geschehen ist!" – man könnte es das rationalistische Paradigma nennen – tritt ein „Gelangen Sie zur Heilung, indem Sie anerkennen, daß das Nichtgeschehen stattgefunden hat!".

Parallel dazu – und das ist eine weniger herausgestellte Tatsache – ist, wenn auch nicht immer oder gar auf eine von Natur aus „automatische" Weise, ein mit Wirkungen verbundenes Geschehen tatsächlich *geschehen* und hat dabei seinen Abdruck im psychischen Apparat in der Weise hinterlassen, daß dieser das Geschehen nachbildet und verdoppelt. So wird *Freud* als eine Erstaunen auslösende Entdeckung festhalten, wie die Grausamkeit des Überichs in vielen Fällen mit den Gegebenheiten der Kinderaufzucht in einem Familienmilieu kontrastieren kann, das durch Milde und fehlende Härte bestimmt war.

Wir nehmen zunächst zur Kenntnis, daß sich der Realität des Realen ein eigentümliches Double mit unvorherseh-

barem Verhalten zugesellt hat: es ist diese „psychische Realität", diese Realität, die mit einer im Rahmen positivistischer Diskursivität mit ihr unverträglichen Terminus zusammengefügt ist. Das intellektuelle Unwohlsein, das diese absurde Koexistenz von zwei Realitäten hervorrufen kann, verschärft sich noch, wenn sich herausstellt, daß die zweite – die „nicht offizielle" – Realität die Aufgabe übernimmt, das Ungenügen und die Inkonsistenzen der ersten, der althergebrachten, der von der „scientific community" akzeptierten, der mit dem Empirischen zusammenfallenden Realität zu entlarven.

Die „psychische Realität" präsentiert sich wiederum mit den Titeln eines Bastards: tatsächlich entsteht sie aus dieser „Einpfropfung", aus dem Einmischen des Imaginären in die faktenförmige Realität des Realen.

An dieser Stelle bereitet sich ein Riß vor, ein Nicht-Zusammenpassen, das Jahre später *Lacan* allmählich dazu führen wird, „das Reale" von „der Realität" zu unterscheiden. Wir werden sehen, auf welche Weise.

Jan Souček, Buddhistische Regel, 1979

Surrealismus

In diese Stelle ist es auch, wo Jahre später die surrealistische Begeisterung einmünden wird, etwas voreilig unterstellend, daß die Psychoanalyse Partei ergreifen würde, Partei ergriffen hätte für eine Befreiung der Mächte des Imaginären, die gerade in einer derartigen Metamorphose des Realen ins Surreale ihr Markenzeichen einritzen würde. Daß *Freud*, wie man aus seinem Briefwechsel weiß, diese Bewegung für eine Bande von Verrückten hielt, ist mehr als eine Anekdote.[6]

Aber der fragliche Punkt ist gut erkannt, stimmt es doch, daß diese Stelle eine Wegkreuzung markiert. Es tat sich eine Zeit, ein Intervall für eine nicht mehr umkehrbare Umarbeitung jedes einfachen, augenscheinlichen, „behavioristischen" Bezugs auf die Realität auf, und das Infragestellen von dem, was das Reale einer Erfahrung ausmacht, kam in Gang. Aber mehr als das.

Die metaphysische Tradition des Abendlandes knüpft von vornherein den Begriffskomplex „Realität-Reales" an das Erscheinen von etwas, was sich *dort zu erkennen gibt*. Jedwedes Anrufen der Realität, der „Ordnungsruf zur Realität", den der Vernünftige an den Unvernünftigen richtet, jegliche Bestimmung eines Seins als real, arbeitet als grundlegendes Kriterium mit dieser „Festigkeit" eines Vorhandenseins. Diese darf nicht fehlen, damit nicht eine Kluft in diesen Komplex „Realität-Real" gerissen wird. Das Einpfropfen der psychischen Realität beschädigt diese seit jeher bestehende Verkopplung, mischt unter die Sicherheit des Geschehenen das niemals Geschehene, in die Sicherheit des zweifelsfrei Geschehenen das Abgründige des niemals Geschehenen, von etwas, das seine letzte Wirksamkeit gerade darin findet, niemals Datum und Ort gehabt zu haben. Es ist wahr (und von *André Bretón* richtig erkannt), daß das eine neue Macht freisetzen konnte. Aber kaum hatte sich diese Höllenpforte geöffnet[7], ja richtiger noch *zusammen* mit der Bewegung für eine solche Öffnung, findet ein Verschließen statt, das sich nicht mehr auftun wird: die Unmöglichkeit einer „Aufhebung" (deutsch i.O.).

(Diese Behauptung verdient, in einen klärenden Zusammenhang gestellt zu werden. Ich bin hier nicht dabei, Anklage zu erheben oder die Wahl zwischen einem guten und einem schlechten Weg vorzuschlagen. Jedenfalls hat uns die strukturale Anthropologie einiges über die Kontaminierungen und die unergründlichen Effekte einer Vertauschung zwischen Gutartigem und Bösartigem zu lehren vermocht. Beispielsweise hängt wohl das Wesentliche der Verbindung der Psychoanalyse mit dem Wissenschaftlichen stark mit diesem Verschließen zusammen. Woran mir aber durchaus liegt, ist die Feststellung einer Grenze, über deren Überschreitbarkeit man sich keine Illusionen machen sollte).

Zeitgleich mit dem Auftreten dieser sonderbaren Monstrosität, also der „psychischen Realität", formuliert *Freud* mit größter Klarheit und in einem hinreichend relevanten textualen Rahmen, nämlich in nichts Geringerem als dem Kapitel VII der „Traumdeutung" – die bis 1915 seine ehrgeizigste theoretische Leistung bleiben sollte – sein sogleich erkenntnistheoretisches wie klinisches Projekt, und zwar im Einklang mit den bis in die Nachkriegszeit herrschenden Idealen der europäischen Kultur: „das Unbewußte dem Bewußten unterwerfen". Das ist – zumindest für *Freud* – geradezu eine Definition der analytisch inspirierten Psychotherapie. Dieses *Unterwerfen*, das er niemals widerrufen wird (vgl. seine Metapher der „Trockenlegung des Zuidersees" aus dem Jahr 1932) ist spezifischer und deutlicher als seine abgeschwächte Formulierung: „das Unbewußte bewußt machen". In einem dazwischenliegenden Text aus dem Jahr 1911 („Formulierungen über die zwei Prinzipien des psychischen Geschehens", Studienausgabe Bd. III, S. 13ff.) wird er sich über die Leitidee einer *Kolonisierungspolitik* ausbreiten, die das Lückenlassen für das Funktionieren der Primärvorgänge als eine Art *eingebautes* und nicht mehr *außenliegendes* „Naturschutzgebiet" einschließt. Es ist dies ein eurozentrisches Zivilisationsprojekt. Wenn *Freud* sich wie kein anderer Psychotherapeut dem von ihm „Unbewußtes" Genannten verpflichtet fühlt, wenn er dort bis auf den Grund hinabsteigt, wo andere aufgrund von Ignoranz oder „Widerständen" nichts wissen wollen, wenn er die

Zurückhaltung überwindet, die heute noch – bei aller Verbreitung „neuer" Psychotherapien – diese im großen Ganzen auf einer oberflächlichen Ebene der Anpassung sowie in einer notorischen begrifflichen Unbestimmtheit festhalten, so liegt das daran, daß sein Projekt auf Beherrschung und Unterwerfung zielt: es ist dies der für den Narzißmus der Analytikergemeinschaft so unangenehme Punkt. Das Unbewußte ist freizulegen, um es umso besser anketten zu können. Was wir – in der Terminologie des aktuellen Diskurses zum „freien Markt" – die „Werbung", das von *Freud* ins Feld geführte „Verkaufsargument" taufen könnten, beinhaltet, daß die Psychoanalyse – weit davon entfernt, die etablierten kulturellen Werte zu gefährden – die wirksamste Kontrollmöglichkeit des Unbewußten anbietet, die zudem weniger Kosten verursacht und weniger dumm ist als die Verdrängung (die *Freud* metapsychologisch als eine Art Verdammungsurteil bezeichnet). Um aber zu beherrschen, ist es erforderlich, sich einzulassen, mit dem in Kontakt zu treten, was man beherrschen möchte: in engsten Kontakt.

Freud war zu dieser Zeit ziemlich oder jedenfalls hinreichend weit von der Idealisierung der Macht des – jetzt unbewußten – Imaginären entfernt, die die surrealistische Bewegung und gelegentlich einige Psychoanalytiker pflegten, indem sie darin ein neues, freizusetzendes Reales sahen. Es war die gleiche Überhöhung einer realen Entfesselung des Imaginären, an die zahllose rationalistische oder reaktionäre Verleumder der Psychoanalyse glaubten oder auf die sie verfielen, wie von einer entarteten Vogelscheuche verschreckt. Aber *Freuds* Text funktioniert letztlich nach Art eines Zweitakt-Ventils: was im ersten Takt freigesetzt wird, wird im zweiten Takt wieder befestigt, und dem Zeittyp gemäß, den *Freud* als „Nachträglichkeit" (deutsch i.O.) einbringt, definiert der zweite Takt den ersten und schließlich die ganze Operation um: er leuchtet nämlich aus, warum es zu diesem Entfesselungsimpuls überhaupt gekommen ist. Eine zweite Operation gibt Zeugnis von diesem Vorhaben und macht es erst „wirklich".

Surrealist oder nicht, wer sich für die Methode der freien Assoziation begeistert, könnte glauben – zumindest auf den ersten Blick – daß die Befreiung von der Zensur des Bewußtseins die *Freiheit an sich* darstellt. Er wird also glauben können, daß die freie Assoziation, Grundlage des automatischen Schreibens als Arbeitsmotto von Bretón, überall hingelangt, im Sinn eines anarchischen Projekts des „Spurenmachens". Vor allem führt sie zur Aushöhlung festgefügter Bedeutungen und mehr noch zur Aushöhlung von Bedeutungen, die durch ein Machtgeschehen zugeschrieben sind, das dem Seelenleben seine Bedingungen aufzwingt. Der Surrealismus träumt von dieser Verwandlung, zeichnet sie, malt sie und gießt sie in Gedichte.

Aber auch das entspricht nicht dem *Freud*schen Diskurs, wenn auch anfangs in den drei großen Texten zu Beginn des Jahrhunderts („Traumdeutung", „Psychopathologie des Alltagslebens", „Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten") es scheint, daß es so sein könnte: Wo das Unbewußte in Erscheinung tritt, bietet es sich als ein Territorium an, wo der unvorhergesehene Beweggrund nistet, der von der wohlanständigen Konvention weitest entfernte Wunsch, die verglichen mit dem rechten Weg wunderlichsten Pfade und Gabelungen (wenn auch da schon die Metapher vom „Königsweg" heftig aufhorchen lassen sollte). Es konnte damals so aussehen, als hätte, von einem Nicht-Sinn zum andern, jegliche Sinnvorstellung das Recht, wahr zu werden. Man versteht aus dieser Perspektive leicht das anfängliche Geblendetsein der Surrealisten.

Der Vater

Dem Ausmaß dieses Trugbilds kann man nachspüren, indem man zur Abkürzung einen anderen Text zur Hand nimmt, dessen Erscheinungsdatum sehr nahe bei den vorhergenannten liegt: „Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie" (1904/05). Es ist bei diesem Text aufschlußreich, wenn man den „Zwiebelschaleneffekt" aufeinanderfolgender Ausführungen, Fußnoten usw. nutzt, die sich von Neuauflage zu Neuauflage immer mehr anhäufen, und die Verschiebung verfolgt, die sich immer mehr durchsetzt. Sie läßt den Text abgleiten von einer *infantilen Sexualität*, paradoxerweise zentriert auf das Fehlen eines steuernden Zentrums, woraus dann das unsterbliche „polymorph perverse" Kind wird (der erste Terminus davon spielt auf eine Abweichung vom guten, rechten Weg an, während der zweite eine labyrinthische Vielfalt verheißt, ein enormes Wandlungsvermögen in den Rissen von dem, was sich da ergießt), hin zu einer *anderen* Sexualität, die nicht mehr die des Ausgangspunkts ist, und die vollständig um das Ödipale kreist. Daß nicht etwa das Genitale sich hier als Zentrum bildet, stellt sich als zweitrangig dar. Es tritt diese Rolle ab, und der Ödipuskomplex wird zu einem so gut funktionierenden Zentrum, zu einem derart zentrischen Zentrum, daß er hinfort monopolartig all die „Realitäten" menschlicher Subjektivität erklären wird, angefangen mit den familiären Realitäten. Es ist ein geradezu „kernförmiges" Zentrum, wie es *Freud* zu sagen gefällt. Auf diese Weise ordnet sich die versprochene Vielfalt, das Reale einer nicht mehr instinktmäßig geregelten Sexualität, kaum daß die Theorie sich entfaltet, hin auf das Reale des Inzestuösen und die tatsächliche Realität des inzestuösen Objekts.

Die Spielzüge dieser Operation sind nicht einfach: das Zentrum spaltet sich, und wir haben ein „Zentrum des Zentrums", an das heranzukommen uns hier wichtig ist. Im Kern des Ödipuskomplexes gibt es ein reales Geschehen im wahrsten Sinne des Wortes und eine Hauptfigur: das Geschehen (das sich *Freud* in traditioneller Manier als tatsächlich und nicht als „psychisch" vorstellt) ist der Vatermord an der Schwelle einer alten, noch nicht eigentlich menschlichen Ordnung. Die Hauptfigur ist der Vater, einer eigenartigen Bewegung folgend, durch die die absolute, unbedingte Gewalt des Unterdrückers Grund für das ewige Schuldigwerden des sich dagegen auflehnenden Unterdrückten wird. (Eine genauere begriffliche Entwicklung von *Identifizierung* und ihrer Spiele der Spiegelung wird nötig sein, um die Triebfedern einer Bewegungsfolge wie dieser freizulegen, was dann vor allem den Denkansatz *Lacans* möglich macht und seine erneute Untersuchung des Narzißmus. Besonders von seiner Doktorarbeit über die Aggressivität (1946) aus wird es besser möglich, das in den Blick zu bekommen, was dann *Girard* [8] „die Natur" oder den „mimetischen Charakter" des Begehrens genannt hat. Das führt dann darauf, das Begehren als diesen gewalttätigen Machthaber zu fassen, als den Urvater, der sich zugleich verbirgt und als Wunsch zeigt, sich von ihm zu befreien; dieser Gedankenschritt macht das Schuldgefühl, in das derartige Erfahrungen einmünden, dann zu etwas durchaus angemessenem).

Diesem Weg folgend, dessen Verwicklungen wir hier nicht weiter darlegen können, gibt es nichts Realeres als die Realität der väterlichen Macht und

all der Bewegungen, die sich in deren Umlaufbahn abspielen. Der Ödipuskomplex als Zentrum, „Kern unseres Wesens“ (deutsch i.O.) hat wiederum sein Zentrum im Vater. Bereits das Einbrechen der Psychoanalyse in Kultur und Gesellschaft als etwas, das eine gewisse Aufklärung mit sich bringt darüber, was es *außerdem* noch an Realem in der menschlichen Existenz gibt, stößt auf diese unüberschreitbare Grenze. Weit davon entfernt, das Subjekt zu etwas „Jenseitigem“ zu bringen, zum Treiben von Assoziation zu Assoziation, leitet die Psychoanalyse es zurück in die vitiösen Zirkel von Vater und Sohn.

Dies ist nicht der einzige Weg, dieses regelwidrige Untier zu zähmen, diese „psychische Realität“, noch ist es die einzige Unannehmlichkeit, vor die sie uns stellt, was ihr Vermögen zur Entfesselung des Imaginären betrifft, die erheblich realer ist, als wenn man sie eingrenzend unter den Begriff *Illusion* einordnet und sie damit einer ständigen „Berichtigung“ unterwirft seitens einer außerhalb von ihr liegenden Realität, die hinreichend eindeutig ist, um als Maß zu dienen. (Als Musterbeispiel dieser Position kann die Psychoanalyse von *Melanie Klein* gelten, wo die Phantasie *immer* exzessiv oder defizitär ist, bezogen auf die Ordnung einer zugrundeliegenden Realität, die der angemessene Maßstab aller Dinge ist: die ist dann ein wahrer Leitfaden, der den behandelnden Analytiker führt und als „Versorgungsbasis“ für die Kriterien des „Gesunden“ dienen kann, die als unerläßlich für die Ausübung des Berufs gelten.) Es gibt einen anderen abkürzenden Weg, der uns ermöglicht, ein regelrechtes „Leitmotiv“ (deutsch i.O.) der Psychoanalyse zu hinterfragen.

Das Imaginäre und das Symbolische

Wir können dieses Leitmotiv so formulieren:

a) das Motiv der *Drei*, des Dreiecks, des Dritten, der Dreierform, als Kennzahl für eine Regulierung gewertet, als entscheidende Instanz einer wahrhaft gelungenen menschlichen Ordnung, die einigermaßen vor den gefährlichsten und unkontrollierbarsten pathologischen Formen sicher ist;

b) das Ergänzungsmotiv der *Zwei*, der Dualität, des Doppelten, der Zweiteilung, gekoppelt an die dumpfe Drohung eines Realen, das zurückkehrt, um die friedliche Spiegelordnung zu zerstören.

Bevor wir zu genaueren Betrachtungen kommen, darf bei diesem Gesichtspunkt etwas innegehalten werden. Er ist den geheimsten Postulaten der abendländischen Metaphysik durchaus nicht fremd (man kann das etwa genau bei Platon finden). Die Psychoanalyse hat hier also nichts von sich aus erfunden. Wohl hat sie aber diesen Gesichtspunkt unterstrichen und mit einer solchen Prägnanz hervorgehoben, daß er sich in ein Element ihres verbreitetsten Brauchtums verwandelt hat, sozusagen in ihre „pythagoreische Wende“. Die Psychoanalyse hat nämlich hartnäckig der Zwei mißtraut, insbesondere deren empirischer Form „Mutter-Kind“, und die Drei als Lösung gefordert, insbesondere in der Form eines Eingreifens des Vaters als Dritter im ödipalen Dreieck. Bei *Lacan* wiegt auf sehr klare Weise der Übergang von der Zwei zur Drei genauso schwer wie der Übergang von „Natur“ zu „Kultur“, womit für *Lacan* die „subhumanen“ Lebewesen auf der Seite der Zwei verbleiben: Sie sind auf niederem Niveau ausschließlich in ein sich selbst genügendes Instinktprogramm eingebunden und auf entwickelterem Niveau in eine Beziehung zum andern, die vollständig durch das *Bild* bestimmt ist. Dieses steht für die Hauptdimension eines dualen Regimes, wo das Wesentliche diese Öffnung zum Bild und zu nichts anderem ist, womit ein triadisches Regime außerhalb des Möglichen liegt (vgl. Seminar I, S. 215). Dieses „Zahlenspiel“ ermöglicht *Lacan* das Entwerfen aussagekräftiger Unterscheidungen:

1. Die Realität, das heißt das Einrichten einer mit anderen geteilten Realität, an die sich jedermann anpaßt, wird zur „abhängigen Variable“ einer erfolgreichen Bearbeitung des Ödipuskomplexes. (Man kann sagen, daß es sich schlicht und einfach darum handelt, die durch das „Gesetz des Vaters“ definierten Bedingungen zu akzeptieren, von denen man andererseits nicht weiß, welches sie sind.[9]

2. Das Duale in seinen verschiedenen Äußerungsformen bleibt auf den Bereich dessen beschränkt, was *Lacan* das *Imaginäre* nennt, womit es teilweise zum Erben der *Freud*schen „psychischen Realität“ wird. Hier gibt es keinerlei Regulierung durch Gesetze der Kultur – insbesondere was das Inzestverbot betrifft – und deshalb ist es ständig einer endlosen und nicht zu bremsenden Gewalt unterworfen. (Daß der „Zusatz“, der auf die besagte „symbolische“ Dreiheit beim Menschen führt, mit dem Auftreten eines Gewaltpotentials zusammenfällt, das in seinem Ausmaß nicht seinesgleichen bei anderen Lebewesen hat, und daß diese Gewalt sich derart häufig gegen Gesetze und Ideale der Kultur entlädt, ist etwas, was *Lacan* keine größeren Probleme bereitet.) Was vom Bildhaften zurückkehrt, ist die unerträgliche Realität einer namenlosen Gewalt.

3. Das Reich des Dualen und seine Zähmung durch die Dreiheit liefert die Parameter für den Aufbau der Realität, insoweit sie eine soziale und mit anderen geteilte ist, indem nämlich das, was ich wahrnehme und in die Wahrnehmung hineinprojiziere, Verboten von Seiten des Triangulären unterworfen ist. So kann etwa das, was ich wahrnehme, einem Wunsch entsprechen, aber die Gesetze jener „dritten Instanz“ werden entscheiden, ob das Objekt, auf das der Wunsch stößt, ein erlaubtes oder verbotenes ist.

4. In einer ersten Theoriephase von *Lacan* ist das Reale das *Zurücktretende*: es bildet mehr „den Horizont“ der psychoanalytischen Praxis, als sich in ihrem Inneren zu befinden. Ein typisches Beispiel wäre „das Reale des Körpers“ (im biologischen Sinn). Auf dieser Ebene kann die Psychoanalyse wenig über das Reale sagen. Sie wird sich ausschließlich mit dem imaginären und symbolischen Geschehen beschäftigen, das, während es die „psychische Realität“ des Subjekts bildet, ihm zugleich Zugang zur gesellschaftlich-kulturellen Realität verschafft (eine Doppeldeutigkeit, auf die die Texte *Lacan*s nicht eingehen).

Als wäre es real

5. Aber gleichzeitig kehrt das (niemals an die Realität assimilierte) Reale *zurück*, und zwar auf doppelte Weise: es kehrt in die Theorie zurück, wo es anfangs gerade einmal einen formalen Platz – den einer Formel – belegte (ist doch das Reale eine Größe, die sich nicht einfach ignorieren oder vergessen ließe), und es kehrt zurück, weil es als Knotenpunkt nicht mehr nur lediglich für „das Reale“ steht, sondern eine Bewegung bezeichnet, wo ein Element „als real zurückkehrt“ (als wäre es real, mit dem Anschein und den Merkmalen des Realen, in einem Modus also, der das Imaginäre und Symbolische *überschreitet*).

6. Was ich in der Klammer gerade festgestellt habe, setzt enorme Probleme frei, die vorher, etwas eingeklemmt, in dieser „Einpfropfung“, der „psychi-

schen Realität", eingeschlossen waren. Das liegt vor allem daran, daß eine der sofort möglichen Lesarten dieses „als wäre es real", dessen Musterfall für *Lacan* die psychotische *Halluzination* ist, auf eine Verdoppelung, eine Art „Mimesis" des Realen hinausläuft, auf die Herstellung eines realen *Doubles* (wie es zum Beispiel die Halluzination in bezug auf die Wahrnehmung ist). In dem Maß, wie das geschieht, zeichnet sich aber eine weitere Rückkehr ab: die der Mächte des dualen Imaginären, das *Lacan* ja dem Symbolischen unterstellen und an dieses ketten wollte. In seiner Schreibweise schafft er das Paar „symbolisch-imaginär", dessen Funktion der Überwachung und Kontrolle offensichtlich ist: das Imaginäre mit der fürchterlichen Macht seiner Einlagerungen, Mehrdeutigkeiten und Verdoppelungen wird von einem im Prinzip nicht weniger gewalttätigen und erschreckenden (beurteilen wir es nach den gewalttätigen Formen seiner Rückkehr, die alles durcheinanderbringen) Realen getrennt.

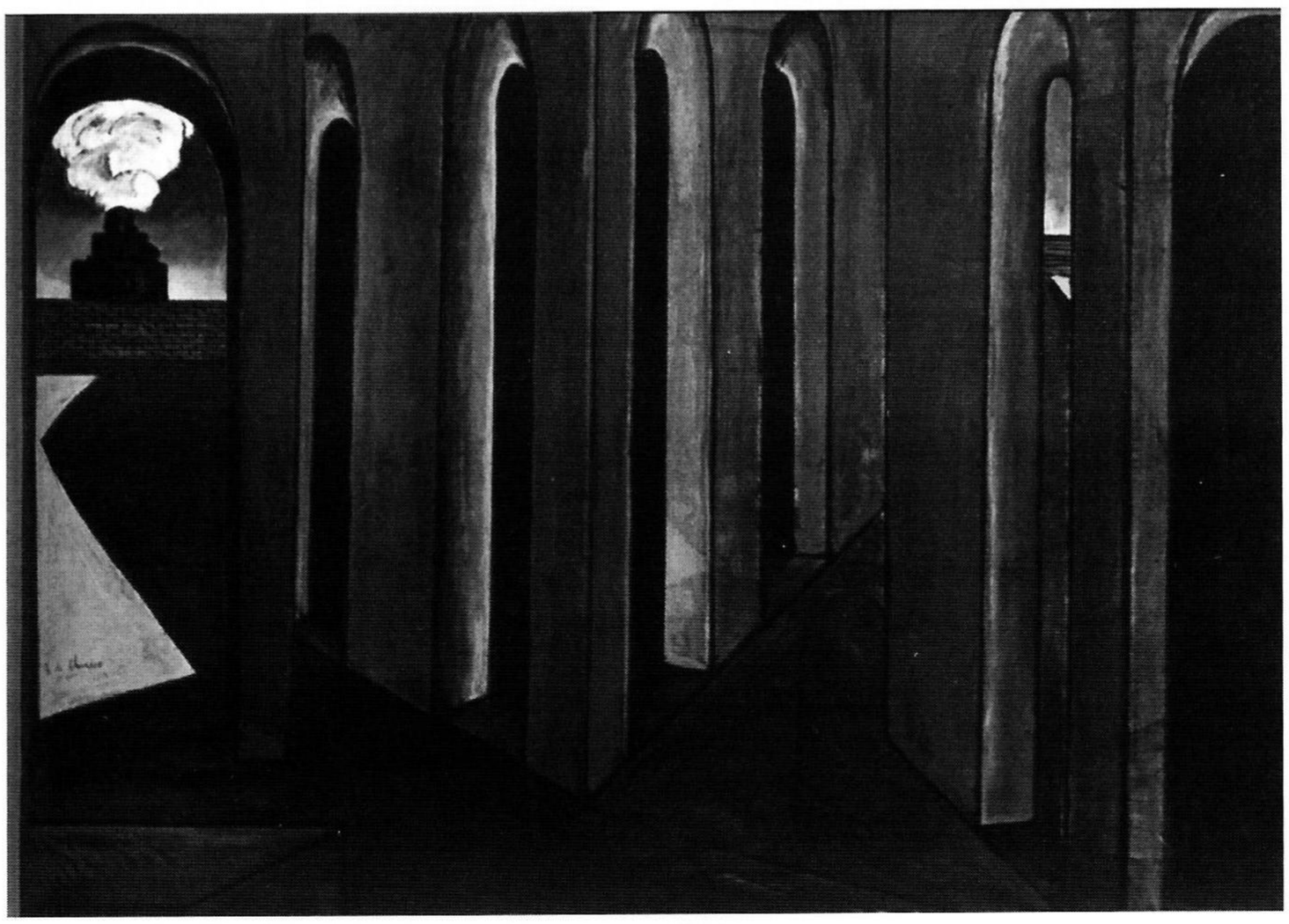
Ohne daß *Lacan* es vermeiden könnte, bildet sich von neuem diese Vermischung (wie sie ja in dem unbefriedigenden Ausdruck „psychische Realität" dargestellt ist). Es ist der Spiegel, in dem deutlicher als sonst nirgends das Reale *aus dem Realen* hervortritt. Betrachten wir aus klinischem Blickwinkel diese sehr kleine Szene, die *Freud* in „Das Unheimliche" (1919) erzählt: Während einer Bahnreise bricht ins Innere seines Schlafwagenabteils mit der lebhaftesten körperlichen Wucht die scheinbare Gegenwart eines Alten von unangenehmem und feindseligem Aussehen herein (...) und es ist kein anderer als *Freud* selbst (sein Selbst?), das sich im Spiegel dieses Schlafwagenabteils befindet. Über die buchstäbliche Wirkung der Szene hinaus, die sofort diese gewisse Atmosphäre von *Poc* und *Cortázar* aufkommen läßt: Was kehrt hier genau zurück? Um welche Rückkehr handelt es sich?

a) Indem er allen Bezugspunkten und Gewohnheiten entschlüpft, die ihm den Anblick seines Körpers und seines Gesichts (auf dieses konzentriert sich der Bericht *Freuds*) so vertraut, so zum *seinigen* machen, indem er – überrumpelt – das alles überspringt, kehrt ein Element der Fremdheit zurück, die *Freud* als „Eigentümer" von sich selbst, seiner „Identität" und seines „Identischseins mit sich selbst" enteignet: Du bist nicht der Deinige, Du machst Dir das vor, nimmst das an und erkennst Dich, indem Du Dich mit vertrauten Identifizierungen ausgestattet hast. Aber im Grunde bist Du nichts anderes als ein Unbekannter, bist Dir so fremd wie irgendeinem Deinesgleichen. Die beruhigende und normalisierende Funktion des Spiegels zerfällt blitzartig. Sie schwankt und weicht vor der Kraft dessen, was da mit der vermeintlichen Gewalt des Andersseins auftaucht.

b) Immer den Niedergang zum Tod in mir, unter der Metapher des „Alters" gefaßt, abstoßendes Gegenantlitz des Traums von der ewigen Jugend, dringt er in alle Register ein und macht aus der Erscheinung die Erscheinung eines „Alten", ein Gespenst, das sich mit den Gespenstern vom Typ „Sandmann" (vgl. E.T.A. Hoffmann, d.Ü.) verbindet. Es ist also ein Vermittler, ein Zwischenwesen, das uns zum Tod führt (oder zu führen droht). Deshalb also die Weigerung *Freuds*, sich in dem wiederzuerkennen, was in ihm Vorbote seines Todes ist und wo sich das schon Nahesein der Kastration ankündigt.

c) Zuguterletzt ist es die Flüchtigkeit dieses Sich-Verfehlens/Begegnens mit etwas anderem, mit der Sache des Todes, der Kastration und des Seinsverlusts – angesiedelt im Herzen selbst von dem, was wir unser Leben nennen – die soweit geht, uns an eine weitere entscheidende Dimension denken zu lassen: das immer mögliche Aus-den-Fugen-Gehen, das was in jeder diskursiven Rahmengebung lauert, die nach dem Modell dessen aufgebaut ist, was *Lacan* mit der Kopplung „symbolisch-imaginär" meint: als Arbeit von dem, was man *Reales* nennen könnte (wenn man diese Vokabel benutzen will). Es ist aber das Reale einer *Grund- und Urerfahrung*, eines Doppelten, einer Verdoppelung, einer Aufspaltung, die die angebliche Festigkeit jeder Struktur untergräbt: ein immer mögliches Aus-den-Fugen-Gehen jeder gewohnheitsmäßigen Anordnung (man denke etwa an den Gegensatz gut/böse) aufgrund eines *Doppelten*, als letzte Manifestation des Realen.

Von diesem Realen aus also, das „wie ein Reales" zurückkehrt, wird das Reale von Markierungen der Verdoppelung und der Mehrdeutigkeit befallen, etwas, was *Lacan* mit allen Mitteln in seinem Register des Imaginären eingeschlossen halten wollte, wo es sich durch die Gesetze der Kultur und des „Symbolischen" wohl bewacht und eingefriedet befunden hatte. Und diese dulden nicht, es sei denn nach Unterwerfung unter einen strengen Code, daß irgendetwas sich als ein anderes verkleidet, daß die Differenz zu etwas Unentscheidbarem wird und die Gegensatzbildung zu einer vergeblichen Geste.



Giorgio de Chirico, Die angstvolle Reise, 1913

Der Naturalismus der Surrealisten naturalisiert das Unbewußte

Auf diesem Weg ist die Feststellung möglich, daß das Reale imaginär oder vom Imaginären *bewohnt* ist. Und hier, scheint es, begegnen wir von neuem dem Surrealismus. Sehen wir, wieweit das gilt. Der Surrealismus *naturalisiert* die Macht des Imaginären. Das automatische Schreiben etwa glaubte als Methode die Kraft verlorengegangener

Möglichkeiten in die Hände des Schriftstellers zurückzugeben. Die Träume waren die unmittelbare Manifestation besagter „Natur" und zugleich der Natur einer Phantasie, die von den Einschränkungen des von *Freud* so genannten – an die sozialen Konventionen gebundenen – „Sekundärvorgangs" befreit ist. Es ist dies die Phantasie einer traumeigenen und nicht mehr „physischen" Natur. Hier ist die Technik der freien Assoziation dem „Realsten des Realen" wesensgleich, nämlich dem Surrealen, und deshalb kann ich bis dahin gelangen, bis zu diesem gleichzeitig entstellten und natürlichen Kern des Realen, der es ins Surreale verwandelt.

Auch der Psychoanalyse war die Versuchung oder Naivität bekannt – und bisweilen ist sie ihr nicht entkommen – das Unbewußte zu naturalisieren. Aber das galt nicht für die *Methode*, dessen Rätsel zu entschlüsseln: Im allgemeinen hat die Psychoanalyse die freie Assoziation als ein „wissenschaftliches" Instrument verstanden, das nicht in die Natur der Dinge eingelassen ist und nicht notwendigerweise dem Schöpferischsten des Menschen angemessen ist. Denn das Unbewußte kann auch zwanghaft und dumm sein.

Es entspricht dem Denken *Freuds*, in jedem Fall das tragische Potential eines Konflikts zu betonen (was gemeinhin bedeutet, daß mehr als eine Instanz im Spiel ist, etwa der von ihm aufgezeigte Konklikt zwischen Unbewußtem und Vorbewußtem). Das lag ihm näher, als ein „surreales" Unbewußtes als Zentrum ästhetischer Produktion zu idealisieren oder zu fetischisieren.

7. Im letzten Abschnitt von *Lacans* Werk nimmt dieser Autor seinerseits eine Neubestimmung des Terminus „real" vor, wobei er nebenbei dessen endgültige Abtrennung von der „Realität" absichert. In sehr strukturalistischer Manier dreht er die traditionellen „Semantisierungen" der Metaphysik um: Wenn in dieser das Reale seit jeher an den Mythos der *Gegenwart* (des mit dem Auftreten der Gegenwart gegebenen) gebunden daherkam, wird es nun niemals mehr gegenwärtig sein, noch nicht einmal in der Verheißung einer Zukunft (wie etwa in der klassischen Psychoanalyse die verheißene Gegenwart des Genitalen). Es wird das sein, was nicht aufhört, „sich dem Schreiben zu entziehen", und was so jede sichere Bestimmung und jede abgeschlossene Strukturierung überschreitet. Tatsächlich nähert sich diese Auffassung vom Realen verdächtig dem Begriff „differance" an (verdächtig, weil ausdrückliche Verweise fehlen), den *Derrida* wenige Jahre früher, 1968, geprägt hatte, um die Bewegung, das *Spiel*, einer historischen Anstrengung zur Produktion „realer" Differenzen zu umschreiben, die unablässig von der Macht aufgesogen werden, aber dieser genauso unablässig immer wieder entkommen.

Wie dem auch sei, das Reale funktioniert also wie eine Macht des Zurückkehrens, die eine Realität belagert, die man gern zur Beruhigung nach den Regeln kultureller („symbolischer") Gesetze eingerichtet halten wollte. Diese wiederum sollten die grenzenlose Bodenlosigkeit der imaginären Verdoppelung sicher in den Schranken halten. Immer wenn das Reale „sich dem Schreiben entzieht", hinterläßt es eine besondere Spur und eine neue Öffnung. Um das in ein Gesamtbild einzufügen, können wir sagen: Etwas entzog sich dem Schreiben (und etwas öffnete sich von neuem), als die geschichtliche Existenz des Menschen nicht in dieser für das Jahr 1000 ausgedachten Apokalypse gipfelte. Etwas entzog sich dem Schreiben (und etwas öffnete sich von neuem), als die „Vorgeschichte" nicht zur Vollendung gelangte, um die wahre Geschichte in Form der klassenlosen Gesellschaft beginnen zu lassen. Etwas entzog sich dem Schreiben (und etwas öffnete sich von neuem), als im angekündigten „Ende der Ideologien" nicht jede Differenz zum Stillstand kam. Und nichts davon führt zum Besseren oder zum Schlechteren. Es geht einfach weiter.

Das Reale spielen

Das Dargestellte ist weit davon entfernt, die komplizierten Verwicklungen, Sackgassen, Schwankungen und Öffnungen in der Beziehung der Psychoanalyse zum Begriff des „Realen" auszuschöpfen, und sei es auch nur in Form einer schnellen Bestandsaufnahme. Neben anderen Auslassungen haben wir in keiner Weise das Werk von *Winnicott* (1896-1971) berührt, im Blick auf welches eine zu dieser Frage besonders neuartige Auffassung hervorzuheben ist. (Zunächst müßte allerdings – als überfällige Aufgabe – auf die Notwendigkeit einer wirklichen *Lektüre-Anstrengung* hingewiesen werden, die das Werk dieses Denkers, der *durch die Psychoanalyse* hindurch und *mittels* der Psychoanalyse Dinge gedacht hat, die von der gängigen psychoanalytischen Doktrin sehr weit entfernt und unabhängig sind.) Ich werde mich darauf beschränken, knapp in ein paar Punkten einige Umrisse dieser Auffassung anzudeuten. Dabei ist zu bedenken, ebenso wie in den anderen hier betrachteten Fällen, daß wir auch bei *Winnicott* keine eindeutigen und einheitlichen Aussagen zur Problematik des Realen finden werden:

1. Vordergründig beschäftigt sich Winnicott – so wie es üblich ist und aus Gründen der klinischen Bedeutsamkeit (es geht um die Erforschung gewisser bis dahin wenig zur Sprache gebrachter Krankheitsbilder) – mit dem, was er die Frage des „Bin ich wirklich?" oder „Fühle ich mich real?" nennt, die Personen eigen ist, die in ihrem alltäglichen Leben unter einem Element des Unechten leiden, was ihre Weise betrifft, ihre Existenz zu erleben, sowohl im intersubjektiven Bereich als auch in ihrem Innern. (Dieses Sich-Vertiefen in die Frage nach dem Wirklichsein, die traditionell außerhalb der psychoanalytischen Nachforschungen liegt – für Winnicott stellt sie sich als „sich lebendig, lebend, beseelt erfahren" und nicht als ein Hin- und Herspringen zwischen den verschiedenen sozialen Anforderungen – erinnert stark an die Problematik der Authentizität und des Nicht-Authentischen in der Tradition von Heidegger.) Interessanterweise mündet diese Frage in eine paradoxe Formulierung ein, die in bezug auf die abendländische Tradition die Erarbeitung eines Abweichens einschließt: „Real sein heißt verschwinden können". Dieses Vermögen zum Verschwinden ist nicht zu trennen von der Spielfähigkeit, davon, daß sie gewahrt wird und nicht verfällt.

2. Das Spiel ist es also – und zwar in seiner weitesten und am wenigsten kodifizierten Bedeutung: den Bezugspunkt bildet hier nicht der Verweis auf die strukturierteren Regelspiele, sondern auf die spontansten und ungeformtesten Spiele von Kindern im jüngsten Alter – das bei der Bildung von etwas, was den Namen „Reales" verdient, eine Stellung von entscheidender Wichtigkeit erhält. Es wird also nicht länger auf einen mehr oder weniger kreativen Zufluchtsort des Imaginären verkürzt. Wie wir sagen können, ist der Weg für die Bildung einer *Dimension für ein reales Existieren* (im Kontrast etwa zur maschinenartigen, stereotypen Restaktivität kleiner autistischer Kinder) bereitet, wenn ein Kind seine Spielfähigkeit ohne größere Störung entfalten kann.

3. Auf diese Weise und erstmalig stellt sich das Spielen des Kindes als psychische *Arbeit* dar, die konstitutiv für das Reale ist, und das in zweifacher Bedeutung:

a) insoweit es spielt; denn das Kind stattet sich dabei selbst als reales Wesen aus, das sich als real erlebt, und schreibt sich die entsprechenden Bedeutungen ein;

b) insoweit dabei auf dem Weg der Spielpraxis etwas vom Typ des Nichtich, des Andersartigen, erreicht und aufgebaut wird.

Mit *Winnicott* hört die *Arbeit* des Spiels auf, etwas Reaktives zu sein, wie sie das in anderen Theorieansätzen war (Abwehr gegen das Aufsteigen von Angst, Masturbationsersatz, eine Reaktion, die darauf zielt, aktiv etwas unter dem Zeichen der Passivität Erlittenes darzustellen usw.) und geht über in etwas, das als ursprünglichste Tätigkeit der Subjektwerdung im wahrsten Sinn des Wortes begriffen wird. Es wird zum *Merkzeichen* der Subjektivität.

4. Angesichts von alledem ergibt sich aus der Feder *Winnicotts* zumindest eine höchst innovative Überlegung: Es ist die Idee des Realen als das Andersartige, im Sinn von etwas *Überlebendem*, von etwas, das fortbesteht nach der zerstörerischen Austreibungsaktivität, die das Seelenleben heimsucht. Denn dessen einziges und ursprünglichstes Mittel, mit dem zurechtzukommen, was als negativ, schmerzhaft, bedrohlich und unlustvoll erlebt wird, ist das Austreiben, und diese Operation führt dazu, daß das Reale als Nichtich all das übernimmt, was ich nicht ertrage, als mir zugehörig anzuerkennen. Und am Ende davon wird aus dem, was fortbesteht, das *andere*, das Reale als anderes, das nicht in der imaginären Projektionstätigkeit bewältigt werden kann. Was damit ins Spiel kommt, ist eine Funktion von Aggressivität, die sich radikal von der klassischen Sicht und der des „gesunden Menschenverstands" unterscheidet: durch die Zerstörung das Reale nicht etwa unterdrücken oder neutralisieren, es vielmehr produzieren und schaffen, als das an mein Selbst nicht Assimilierbare. Mit einer anderen Redewendung gesagt: die Zerstörung hinterläßt einen Rest, und der ist das überlebende Reale.

Es ist dies ein Weg, auf dem sich weitere Forschungen lohnen. Er öffnet einen Verbindungsweg, um das Reale und menschliche Gewalt zusammenzudenken. Diese wäre dann weder gutartig noch bösartig, oder, wenn wir diese alten Begriffe am Leben erhalten wollen: sowohl gutartig als auch bösartig, unentscheidbar das eine und das andere: wie das Reale. ■

Prof. Ricardo RODULFO ist Direktor an der Klinik für Kinder- und Jugendpsychoanalyse, Universität von Buenos Aires, Argentinien. Neben seiner therapeutischen Tätigkeit am eigenen Institut, der Fundación Estudios Clinicos en Psicoanálisis, beschäftigt er sich auch mit Kulturtheorie. Zuletzt erschien 1995 sein Buch „Trastornos narcisistos no psicóticos"; 1996 erschien sein erstes Buch auf deutsch „Kinder – gibt es die?". Politisch ist er vor allem bekannt geworden durch sein Engagement für die unter Argentiniens Militärregime Verschwundenen.

Aus dem Spanischen übersetzt von Eckhart Leiser, dem dieser Essay gewidmet ist.

Anmerkungen

1 Ich greife zu diesem bei *Jaques Derrida* üblichen Terminus, der ihn aus dem Bereich der Musik entnommen hat. Und zwar weil er die Schwierigkeiten vermeidet, in die man durch Termini gerät, die *mal* als Begriff funktionieren, *mal* in anderen Zusammenhängen als Vorstellung oder reine Metapher im rhetorischen Sinn, oder aber gar als Worte der Umgangssprache, die sich ungeschützt für jedes Mißverständnis anbieten. Dieses Spektrum ist dann nicht mehr auf einen „wesentlichen" Kern eingrenzbar, aber genausowenig läßt es so etwas wie Variation und Fluktuation der Umformung innerhalb dieser Vielgestaltigkeit zu. Nehmen wir dagegen das musikalische Motiv, ermöglicht uns das, ohne Gefahr der Vereinfachung alle diese Differenzen zu durchqueren: Als Minimum bedeutet *Motiv* eine gewisse rhythmische Einheit, einen gewissen Rhythmus, ein gewisses Beharren, das sich bisweilen, aber nicht notwendigerweise, als *Thema* oder als eigene Melodie entfalten kann. Das Motiv *sagt* also, daß ein Terminus wie „das Reale" andauert, zurückkehrt und variiert, ohne daß man es eilig hätte, an ihm einen Begriff, eine Kategorie oder den Effekt einer Metapher festzumachen. Genausowenig wird aber von vornherein eine dieser Möglichkeiten oder andere Alternativen ausgeschlossen.

2 Für genauere Überlegungen zu dieser Art, die Psychoanalyse in die ihr eigene paradoxe Spezifik einzuordnen, empfiehlt es sich, bei Derrida nachzulesen („Die Postkarte von Sokrates bis an Freud und jenseits", Berlin 1982).

3 Hier wird auf die Perspektive Bezug genommen, die *Canguilheim* als „Arbeit eines Begriffs" bezeichnet, eine Arbeit, die sich in jeder Art von Verschiebungen konkretisiert (vgl. etwa *R. Canguilheim*: „Das Normale und das Pathologische", München 1974).

4 In diesem Sinn liegt einer der hervorragendsten Eingriffsbereiche der Psychoanalyse, verstanden als Modus des Denkens, in der *Dekonstruktion* bereits etablierter Begriffe und weniger im Erfinden neuer Begriffe, mit denen nur Traditionen fortgeführt würden. Zum Terminus „Dekonstruktion", der in gewisser Weise an die „Destruktion" *Heideggers* anknüpft, vgl. *Derrida*: „Brief an einen japanischen Freund", Revista Anthropos Nr. 13, Barcelona. Mit gleicher Berechtigung würde ich unterschreiben, daß sich die Psychoanalyse mehr als für die Begrifflichkeit eines Begriffs als solche für das interessiert, was es an *Nichtbegrifflichem* in einem Begriff gibt, für das, was nicht zu seiner begrifflichen Identität gehört.

5 In der gleichen oben zitierten Zeitschrift und der gleichen *Derrida* gewidmeten Nummer ist der Text „Apocalypse not now" für ein Vertrautmachen mit der Problematik des Nichtereignisses und seine produktiven Effekte zu empfehlen.

6 Vgl. *Ernest Jones*: „Das Leben und Werk Sigmund Freuds", Bern 1982.

7 Man erinnere sich an das Anrufen der Höllenmächte, das *Freud* den Versen *Dantes* entnommen hat, um es der „Traumdeutung" voranzustellen.

8 Diese Frage ist sehr genau von *René Girard* untersucht worden, vgl. „Das Ende der Gewalt", Freiburg 1983.

9 Ein Erforschen der Gedanken *Winnicotts* verlangt, eine enorme Anzahl von Texten hervorzuholen, unter denen „Vom Spiel zur Kreativität" (Stuttgart 1993) nicht fehlen darf. Was mich betrifft, habe ich versucht, die anstehende Forschung zum Status des Spielens in der menschlichen Existenz (einschließlich das Problem der Bildung des Realen) in meinem Buch „Kinder – gibt es die?" (Freiburg 1996) weiterzuführen.

Surrealismus und Marxismus in Lateinamerika

Neil LARSEN

Die intellektuelle und ästhetische Geschichtsschreibung vermerkt bloß ein relativ kurzes Zwischenspiel, während dem sich Marxismus und Surrealismus für politisch Verbündete hielten. Vom Pariser Epizentrum aus betrachtet, können wir diesen Abschnitt mit 1925 datieren, dem Jahr in dem die Surrealisten der Französischen Kommunistischen Partei beitraten als Zeichen ihrer Opposition zur französischen imperialistischen Niederschlagung der Riff-Rebellion in Marokko, bis 1935, als Breton, bereits aus allen PCF-Organisationen ausgeschlossen, in seiner schriftlichen Adresse an die Internationale Vereinigung der Schriftsteller zur Verteidigung der Kultur zum letzten Mal den marxistischen (oder jedenfalls kommunistischen) Leumund des Surrealismus verteidigte, und zwar nicht nur gegen die Zhadanovitische Linie des Sozialistischen Realismus, den die Dritte Internationale gerade gutgeheißen hatte, sondern auch gegen eine umfassendere Welle der Sympathie für Realismus im Allgemeinen.[1] Dieser zuletzt erwähnte Trend ist am besten in Lukács polemischen Essay dieser Zeit beschrieben und spiegelt die neuen politischen Gegebenheiten wieder, die dann die Volksfront gegen den Faschismus hervorbringen würde.

Die von allen noch am meisten optimistische, aber kritische Einschätzung der Möglichkeiten des Surrealismus stammt von Walter Benjamin mit seinem 1929 geschrieben Essay „Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz". Benjamin befürwortet eine Allianz von Marxisten und Surrealisten, die auf einer Organisierung des „Pessimismus" begründet sein sollte, „die moralische Metapher aus der Politik verbannt und (...) in den *politischen* Handlungen eine *Sphäre* entdeckt, die *zu hundert Prozent den Bildern vorbehalten* ist".[2] Aber angesichts des geringen Einflusses, den diese linke Politik der Bilder auf die kommenden historischen Ereignisse ausüben sollte – besser gesagt, wie geschickt der Faschismus sich dieser Politik bemächtigte und sie beherrschte –, ist es schwer, Benjamins Essay heute anders als mit einer pessimistischen, um nicht zu sagen elegischen Stimmung zu lesen. Zur Zeit von Adornos „Rückblickend auf den Surrealismus"[3] (1956) war die marxistische Elegie für den Surrealismus bereits eine ehrwürdige Lobpreisung geworden, die letzten Worte für etwas, das unwiderruflich tot und begraben war. Adorno räumt ein, daß nach der „europäischen Katastrophe (...) der surrealistische Schock seine Kraft verloren hatte", findet nun aber sogar seine angebliche Überholtheit durch ein weit gefährlicheres und erschütterungs-sicheres „Leugnen (...) der Leugnung" (vorgeblich endemisch in dieser post-katastrophalen Welt) in besseres Licht gerückt.

Aber ein weniger philologisch sektiererisch, weniger Euro-zentristischer Blick auf die Dinge erzählt eine ganz andere Geschichte von der marxistischen Kohabitation mit dem Surrealismus. Denn in den 20er und 30er Jahren, als der Surrealismus versuchte, sich mit den europäischen kommunistischen Bewegungen zu verbinden, gelang es ihm, und weiteren, verwandten halbwüchsigen Sprößlingen der Nachkriegsavantgarde, auch jenseits des Atlantiks Fuß zu fassen und gewisse sozial radikale, wenn vielleicht auch nicht sehr politische Spuren zu setzen. Gewiß, in den USA reichte die Rezeption des Surrealismus seitens der schriftstellerischen und künstlerischen Kultur kaum weiter als zum hochgestochenen Tratsch, in dem sein Pariser und noch mehr sein Freudianischer Akzent alle marxistischen Reaktionen zu ersticken pflegte. Aber in ganz Lateinamerika rief ein weniger steriler Surrealismus beinahe augenblicklich eine Welle der Faszination und Sympathie hervor, sowohl in radikalen wie dem Quietismus zugeneigten Kreisen. Das trifft ganz klar auf die Vorhut der lateinamerikanischen Dichtung der 1920er, 30er und 40er Jahre zu, allem voran auf Jorge Luis Borges, César Vallejo, Octavio Paz und Pablo Neruda. Es ist wahrscheinlich nicht übertrieben zu sagen, daß der Neruda der zwei Bände von *Aufenthalt auf Erden* (1933/1935) längst zum weltweit meistgelesenen Dichter des Surrealismus geworden ist, bei weitem die Popularität eines Breton, Aragon oder Eluard übertreffend. Und obwohl die Gedichte von *Aufenthalt auf Erden* vor Nerudas Hinwendung zum Kommunismus liegen, verkörpert doch kein anderer das Surrealistische besser als etwas Marxistisches, als dieser frühe Neruda.

Magischer Realismus

Aber der lateinamerikanische Hang zum Surrealismus wird noch erstaunlicher, wenn man seine weniger direkte Rolle betrachtet, mit der er eine Tradition der Prosadichtung ins Leben gerufen hat, die heute als *„real maravilloso"* (das wundersam Reale) oder umgangssprachlich als *„Magischer Realismus"* bekannt ist.[4] Es gibt verschiedene Theorien, um diese besondere ästhetische Entstehungsgeschichte zu rekonstruieren: eine führt sie auf den kubanischen Schriftsteller Alejo Carpentier und seinen Roman *Das Reich von dieser Welt* zurück, dessen mittlerweile berühmt gewordenes Vorwort zur ersten Ausgabe (1949) so etwas wie ein lateinamerikanisches Gegenmanifest des Surrealismus darstellt;[5] eine andere bevorzugt die Erzählungen des Guatemalteken Miguel Angel Asturias (zum Beispiel *Der Herr*

Präsident [1946] und *Maismenschen* [1949]), der wie Carpentier die surrealistischen Düfte an ihrer (Pariser) Quelle eingeatmet hatte. Wie dem auch sei, das Endergebnis des „Magischen Realismus" war die Verwandlung des Surrealismus, wenn nicht des Jargons, so doch seiner rhetorischen Strategie (man ist geneigt von Vermarktung zu sprechen), weg von den verordneten Verschreibungen von ‚Schock' und hin zu einem alltäglichen Konsumgut. Der Name Gabriel García Márquez galt hier als Pflichtzitat, doch er ermattet angesichts des internationalen Erfolgs einer Isabel Allende oder eines Films wie *Bittersüße Schokolade* [Como agua para chocolate].[6] Ja, in seiner Wiedergeburt als „Magischer Realismus" findet der Surrealismus ironischerweise wieder zurück in die Euro-Nordamerikanische Metropole – als Beleg sei nur eines von vielen Beispielen angeführt, der kürzlich erfolgreiche holländische Film *Antonias Welt* (1995), der das Standardrezept von Isabel Allendes Plots, mitsamt des, im „Magischen Realismus" üblichen, Repertoires an profanen „Wundern", ausgerechnet in das Nachkriegsholland des Zweiten Weltkriegs versetzt! Die kleine Garde von Puristen, die gegen die Vulgarisierung und Entwaffnung einer einstmals ‚revolutionären' Ästhetik antreten, haben damit zweifellos recht, aber ohne sich gewissermaßen in den Kolonien anzusiedeln, hätte der Surrealismus tatsächlich Adornos Nachkriegsnachruf verdient, von dem nicht mehr übrig ist als das, was seine einstigen Ikonen – etwa eines von Bretons Manifesten oder ein Bild von Magritte – mittlerweile geworden sind: über-akademisierte, intellektuelle und kunsthistorische Kuriositäten, kopiert nur für den Verkauf in den Andenkenläden der Museen.

Was aber erklärt den lateinamerikanischen Hang zum Surrealismus? Zufällige Faktoren – wie die traditionelle Frankophilie der lateinamerikanischen Schriftsteller; die Anwesenheit späterer literarischer Legenden Lateinamerikas, wie Asturias und Carpentier, bei den allerersten surrealistischen Versammlungen; die vermittelnde Position des spanischen Surrealismus, usw. – sind wohl bekannt, aber sie lassen nur eine tiefere, soziale und historische Frage über diese augenscheinlich starke Neigung selbst aufkommen, einer Zuneigung, an der auch der Marxismus (ein etwas älterer Import, der aber in Lateinamerika erst in den 1920er und 30er Jahren Fuß fassen konnte) Anteil hatte.

Montage

Um das zu beantworten, müssen wir das fundamentale ästhetische Prinzip des Surrealismus, die Montage, genauer betrachten. Seine Theorie läßt sich einfach formulieren: bloß indem Objekte, die uns im Alltag umgeben, aus ihrem gewohnten Zusammenhang entfernt und dann einander gegenübergestellt werden, aber in der ‚falschen' Reihenfolge oder Konstellation, wird ein Effekt der Verfremdung oder des Schocks produziert. In Bretons Version – stark durch sein Lesen von Freuds *Traumdeutung* beeinflußt – gestattet die Montage eine bewußte Simulation des Traumzustandes, so daß ihr

Mechislav Dobrokovskij, Titelblatt der Zeitschrift »Künstlerbrigade« 1931/5-6

Schock-Effekt nicht nur dazu dient, uns ‚das Vertrautsein' mit dem Alltäglichen ‚zu nehmen' (ein gemeinsames Anliegen nahezu aller Schulen der Ästhetik, denen irgendeine Vorreiterrolle zukommt), sondern auch die Barrieren der Verdrängung zu durchbrechen vermag, mit denen es vom Unbewußten abgeschirmt wird. „Der Dichter der Zukunft", sagt Breton, „wird die deprimierende Ansicht über die nicht wieder gutzumachende Trennung von Aktion und Traum überwinden. (...) Er wird *die zwei Begriffe der menschlichen Beziehung in ihrer wechselseitigen Gegenwart* um jeden Preis aufrechterhalten (...): das objektive Gewärtigwerden der Realitäten und ihrer inneren Entwicklung. (...) Die Handlung darf magisch genannt werden, denn sie besteht in einer *unbewußten, unmittelbaren Einwirkung des Internen auf das Externe.*"[7] (Hervorhebungen von N. L.)

Das heißt, daß Montage nicht nur bestrebt ist, den *Inhalt* einer Traumerzählung wiederzugeben, wie das vielleicht eine phantastische Erzählung oder ein Märchen täte – denn wenn sie in einer solchen Form wiedergegeben wird, nimmt die Traumerzählung bloß jene Form an, in der die bewußte Alltagswelt der Existenz sie am leichtesten assimilieren kann. Die Montage hingegen macht nach, was sie für das *formale* Prinzip der Traumerzählung hält, hackt aber bei der bewußten Objektwelt des Alltags – „dem objektiven Gewahrwerden der Realitäten" – ein und macht diese zu ihrem Inhalt. Breton spricht hier so als ob sich dies spontan aus den Trieben des Unbewußten selbst ergeben könnte, aber da dies nicht so ist, muß das bewußte Objekt wohl, soviel scheint klar, methodisch und *bewußt* in eine ‚unbewußte' Form *gedrängt werden*. Gemessen am einfachen, prä-psychoanalytischen Prinzip des Vertrauensentzugs (wie es etwa die russischen Formalisten vertraten) demonstriert die surrealistische Montage damit eine weit mächtigere, weil strategischere Methode, die eingespielte ‚bürgerliche' Existenz ‚von innen heraus' zu unterminieren. Jeder hat schließlich ein Unbewußtes.

Aber dies alles natürlich nur *in der Theorie*. In der Praxis kann die surrealistische Montage gar nicht vermeiden, bei ihrer Absicht, das Verdrängte und zur Routine Gewordene umzustürzen, auf Hindernisse zu stoßen, gerade wo sie am wenigsten erwartet wurden – Hindernisse, die einem heute ziemlich einsichtig erscheinen. Denn selbst die gewaltsamste Gegenüberstellung entkommt nicht ihrer *eigenen* raschen Routinewerdung, sobald sie nur einmal registriert und der anfängliche Schock verpufft ist. Wir können das, wie erwähnt, am schmachvollen Schicksal beobachten, das allen skandalösen Bildern und Wortspielen der jeweils vergangenen Avantgarde bevorsteht: Verbannung in das Museum, die Forschungsbibliothek und die Diasammlung, um nicht gar die Reklamekampagne und den Buchumschlag zu erwähnen. Die gewagteste und aufregendste Möglichkeit der Montage ist auch ihre verwundbarste Seite: denn der Schock, der die unbewußten Energien einer befreienden Zerstörung freisetzt, muß gleich beim ersten Mal funktionieren, ein für alle mal.[8] Er hat keine zweite Chance, und eigentlich signalisiert bereits seine erste Wiederholung nicht

nur sein Versagen, sondern hilft, die repressive ‚zivilisierte' Ordnung gegen künftige Überfälle zu immunisieren. So entwickelten sich die Schockeffekte der Montage zu jenem raschen Bildschnitt und den „special effects", die heute den Produktionsprozeß von Hollywood bestimmen, und befindet sich in der verzweifelten Lage, sich selbst an der Kinokasse amortisieren zu müssen – ‚Effekte', die letztlich nicht weniger dankbare Objekte der Marktspekulation sind, wie ihre mechanischen Mittel der Reproduktion (...) es könnten auch Turnschuhe oder Schweinsbäuche[9] sein. Benjamins ‚Politik der Bilder' scheint es sich innerhalb der kulturellen Parameter der kapitalistischen Reproduktion sicher und bequem gemacht zu haben.

Aber nehmen wir an, die eingespielte Objektwelt wäre in einer Weise strukturiert, daß die Schockeffekte der Montage selbst zur spontanen, ja gewissermaßen Routine gewordenen Erfahrung des Alltagslebens gehören, und deshalb nicht bewußt hervorgerufen werden, sondern bloß aufgezeigt und bewußt gemacht werden müßten. Nehmen wir an, die Geschichte wäre wie eine surrealistische Montage gestaltet und hätte nicht jene Form einer selbst-ummantelten Modernität, die die alltägliche Existenz bis ins letzte Detail rationalisiert hat und es damit geschafft hat, sich von allen Seiten vor den „verdrängten" oder negierten Kräften zu schützen, die fortwährend weiter an den Rand gedrängt werden?

Ein Beispiel: García Márquez

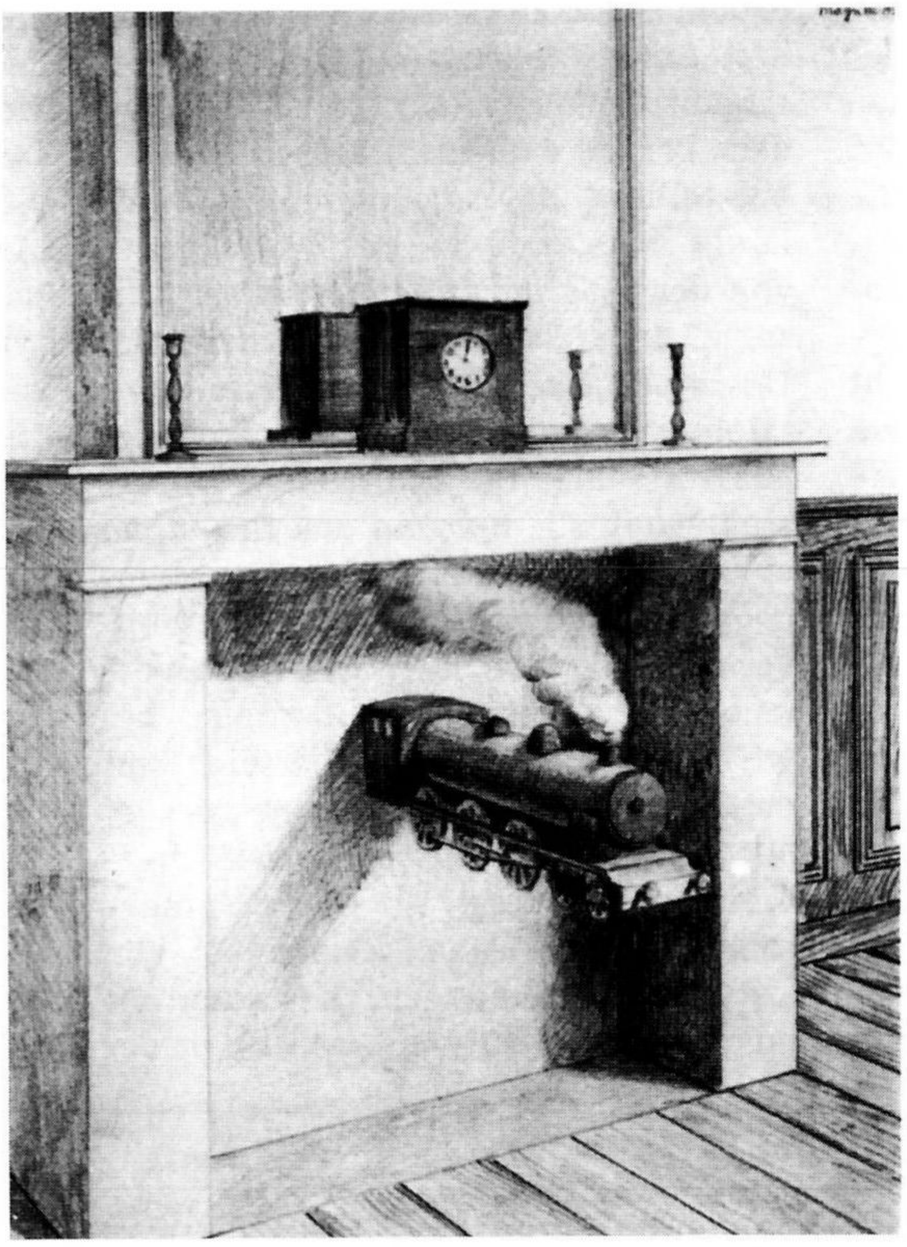
Betrachten wir einmal unter diesem Gesichtspunkt die berühmte Eröffnungssequenz von García Márquez *Hundert Jahre Einsamkeit*, in der sich Oberst Aureliano Buendía, „viele Jahre später vor dem Erschießungskommando", an seine Kindheit in Macondo erinnert, als Melquíades Bande von Zigeunern erstmals die ‚modernen' Annehmlichkeiten von Eis, Magneten und Vergrößerungsgläsern in das damals entlegene Dorf brachte. Die Erzählung berichtet, wie José Arcadio Buendía, Aurelianos Vater und der Patriarch von Macondo, einen Maulesel und zwei Ziegen für zwei magnetische Barren tauschte, mit denen er beabsichtigte, nach Gold zu suchen – den warnenden Einwand von Melquíades mißachtend. Nachdem er die Magnete monatelang in der ganzen Region herumgeschleppt hatte, war „das einzige, was er zutage förderte, (...) eine Rüstung aus dem fünfzehnten Jahrhundert mit allen von einer Rostschicht zusammengelöteten Teilen, aus der es wie aus einer riesigen steingefüllten Kalabasse hervortönte. Als es José Arcadio Buendía und den vier Männern seiner Expedition gelang, die Rüstung auseinanderzunehmen, fanden sie darin ein verkalktes Gerippe, das ein kupfernes Medaillon mit der Haarlocke einer Frau darin um den Hals trug."[10]

Eis, Magnete, Vergrößerungsgläser: das sind gerade jene mondänen, leicht veralteten Objekte, die der Surrealismus zu Materialien seiner Montage macht. Aber in García Márquez Erzählung ergibt sich der Verlust des mit ihnen Vertrautseins nicht durch Gegenüberstellung mit anderen, aus einem damit zusammenhanglosen Bereich der täglichen Existenz entlehnten, Dingen, sondern indem sie in eine historische Gegenwart gestellt werden, die bezogen auf sie für eine *Vergangenheit* gehalten wird. Zugestanden, auch Adorno verweist auf einen zeitlichen Faktor im Wirken der surrealistischen Montage, und er schreibt die Wesensverwandtschaft des Surrealismus mit der Psychoanalyse nicht dem „Symbolismus des Unbewußten" zu, sondern „dem Versuch, Kindheitserlebnisse mit Hilfe von Explosionen aufzudecken". „Der subjektive Aspekt (...) liegt im Herstellen einer Montage, die versucht (...) Wahrnehmungen hervorzurufen wie sie dazumal gewesen sein müssen."[11] Aber die Modernität dieser Objekte – sie gehören ja bereits zur Erinnerung an die Kindheit, zum Fantasieraum einer Erzählung, sind also modern – braucht nicht extra entfernt zu werden, um ihre traumartige Unmittelbarkeit preiszugeben, die sie einst besessen haben – und im Unbewußten vermutlich noch immer besitzen; es ist im Gegenteil ihre Modernität, die sie nun zu potentiellen Ursachen und Kräften des Schocks oder des Vertrauensentzuges macht. Denn in der lateinamerikanischen Realität, die im Mikrokosmos von Macondo eingefangen wird, verweigert sich die Geschichte einer Rationalisierung der Existenz und legt die kollidierenden Ebenen des Rationalen und Irrationalen offen dar. Deshalb braucht die Anekdote mit den Magneten oder der Rüstung – etwas das direkt von Lautréamont oder einem surrealistischen Prosagedicht stammen könnte – keinen Augenblick lang ihre gleichzeitige Eigenschaft, historisch plausibel, ja tatsächlich zu sein, aufzugeben. Die montageartige Verknüpfung von Magnet mit Rüstung ruft nicht den Schock eines Traumes hervor, den das Reale ‚verdrängen' muß, sondern den Schock des Realen selbst, des Realen als *Geschichte*. Was da aus einer vergessenen Begräbnisstätte ausgegraben wird, ist nicht etwas auf einen subjektiven psychischen Bereich Beschränktes, sondern die historische Wahrheit dieser Vergangenheit selbst – einer Vergangenheit die selbst kommt um den Platz einzunehmen, im Freudianismus der Surrealisten den Platz des Unbewußten.

Im Fall von *Hundert Jahre Einsamkeit* wird die Wirkung eines solchen Schocks durch seine komische, ja parodistische Qualität abgeschwächt, José Arcadio Buendía spielt die Rolle eines *alazon* im Sinne der Aristotelischen Poetik, eines von Selbsttäuschung befangenen Helden, während wir, die wir als ‚moderne' Leser nur allzu gut wissen, daß Magnete Gold nicht anziehen, die schockierende Erkenntnis des Helden nur mit einer mitleidvollen Geste der Herablassung aufnehmen können. In einer Erzählung, wie Carpentiers zuvor erwähntes *Das Reich von dieser Welt*, kommt dieselbe historisierende Verschiebung der Montage ohne Ironie aus. Die Geschichte von *Das Reich von dieser Welt*, über die Sklavenaufstände die zur Haitischen Revolution führten und die mit den Augen des Sklaven Ti Noèl erzählt werden, ist zugleich die erste lateinamerikanische Romanerzählung, die eine ‚realistische' Gestaltung der surrealistischen Ästhetik versucht.[12] In Episoden wie jener in der der führende Kopf der Rebellen, der Voodoo-Schamane Mackandal sein afrikanisches Stammeswissen über Pflanzen und Pilze benützt, um die Massenvergiftung der weißen Sklavenhalter von Santa Domingo auszuführen, ist der erzielte Schock weit bedrohlicher als in *Hundert Jahre Einsamkeit*, und kommt dem Geist von Bretons Manifesten bei weitem näher.[13] Trotzdem ist es der Schock des Realen, zumindest wenn wir Carpentiers Behauptung in seinem ersten Vorwort zum Roman anerkennen, daß er sich nämlich peinlichst genau an die historischen Aufzeichnungen der Ereignisse in Haiti gehalten hat. In *Das Reich von dieser Welt* werden wir dazu angehalten, zu beobachten wie ein Haitischer Sklavenaufstand herangeht, um buchstäblich den Worten von Benjamins surrealistischem Wahlspruch gemäß, „die Kräfte des Rausches für die Revolution zu gewinnen".[14]

Spott beiseite, bedeutsam ist, daß in beiden Erzählungen die Montage

nicht länger nur als vorübergehender, therapeutischer Katalysator dient, der ‚ein für alle mal' funktioniert (oder auch nicht). Die (mutmaßlich) therapeutischen Eigenschaften der Montage werden hier ausgenützt, um eine lateinamerikanische Modernität, im Angesicht einer ‚verdrängten Abstammung' von ihrer eignen, schockerfüllten Vergangenheit, auf neue zu erleben. Tatsächlich wird die Montage selbst, von einem etwas abstrakteren, formalen und poetischen Standpunkt aus, das hervorbringende Prinzip einer Erzählung und nicht bloß die Formel für ein aleatorisches „automatisches Schreiben", in dem nur der augenblickliche, phänomenologische Effekt zählt. Der Schock, den eine erste, tropische Bekanntschaft mit Eis bewirkt, oder ein toter *conquistador*, der im unberührten südamerikanischen Dschungel ausgegraben wird, ergibt sich aus der Kollision von Vergangenheit und Gegenwart, nicht bloß eine Kollision von frei-assoziierten Bildern; und die sich ergebende Veränderung des Bewußtseins ist gleichzeitig ein unfreiwilliger Akt der Erinnerung (...) oder ein flüchtiger Blick in die Zukunft. Die Episode in der der Zigeuner Melquíades seine ‚modernen Erfindungen' nach Macondo bringt, ist de facto das erste Ereignis einer ganzen Kette, die sich durch die ganze Erzählung von *Hundert Jahre Einsamkeit* zieht. Dem Eis und Magneten folgen Züge, Armeen und die United Fruit Company, jede mit traumatischen Effekten, die den vorhergehenden Gegenüberstellungen vergleichbar sind, oder sie sogar übertreffen. Die vergrabene Rüstung führt in dieser Hinsicht zu keiner weiteren erzählerischen Entwicklung, aber ihr formales Potential dafür ist hier ableitbar. Man denke nur an García Márquez *Von der Liebe und anderen Dämonen* (1994), wo die Entdeckung des Skeletts einer jungen Frau, deren kupferglänzendes Haar seit der Beerdigung vor einigen Jahrhunderten nicht aufgehört hat zu wachsen, die Geschichte der ganzen Novelle in Bewegung bringt.



René Magritte, Die durchbohrte Zeit, 1935

Die Räumlichkeit der Zeit

Damit ist ausgedrückt, daß die Montage hier etwas beisteuert, was Benjamin als erster ein „dialektisches Bild" nannte, nicht nur das einer möglichen Einheit des, von den rationalisierenden Gesetzen der ‚Zivilisation' verkrüppelten, modernen Subjekts (wie sich das der Surrealismus erhoffte), sondern einer möglichen trans-subjektiven Einheit der historischen Zeit selbst. Benjamin kommt nahe heran, diese Möglichkeit in seinen Schriften über das Paris des 19. Jahrhunderts selbst zu formulieren: „Im Traum in dem, vor den Augen jeder jede Epoche, das was nachfolgen soll in Bildern erscheint, erscheinen diese fest mit den Elementen der Vorgeschichte verkettet, das heißt, mit Bildern einer klassenlosen Gesellschaft"[15] Diese Formel nimmt jedoch noch immer an, daß eine Epoche, die von ihrer Zukunft mit Bildern aus ihrer Vergangenheit träumt, ihr eigenes Gegenwärtig-Sein, ihre Modernität selbst als *Einheit* erlebt. Benjamins Paris – im großen und ganzen noch immer das Paris des Surrealismus – unternimmt, einer dialektischen Sicht der Utopie willen, einen Raubzug in die Vergangenheit, aber zweifelt nie an der eigenen Selbstgegenwärtigkeit. Im Falle Lateinamerikas jedoch – und dies gilt, darf man meinen, für jede soziale Formation, die ihre historischen Anfänge auf einen Akt der Kolonisierung zurückführt – kann diese Einheit oder Selbstgegenwärtigkeit der Gegenwart nicht so ohne weiteres vorausgesetzt werden. Wie die Eröffnungssequenz und allgemeine Erzählstruktur der „magisch realistischen" *Hundert Jahre Einsamkeit* nahelegt, kann die Vergangenheit nicht einfach zur Quelle von Bildern für einen Gegenwartstraum gemacht werden, solange Vergangenheit und Gegenwart noch denselben Raum bevölkern. So, als ob man im modernen Paris nicht nur auf die Arkaden des 19. Jahrhunderts stoßen würde, sondern auch auf die ausgestorbenen sozialen Typen, für die sie gebaut worden waren, oder gar auf die des Schreibens unkundigen Bauern, die gekommen waren, deren Ultramodernität zu bewundern. Gerade diese Dualität von Vergangenheit und Gegenwart wird erlebt, als ob es etwas Räumliches wäre, das bereits als eigentliche Quelle der historischen Bewegung gegenwärtig ist.

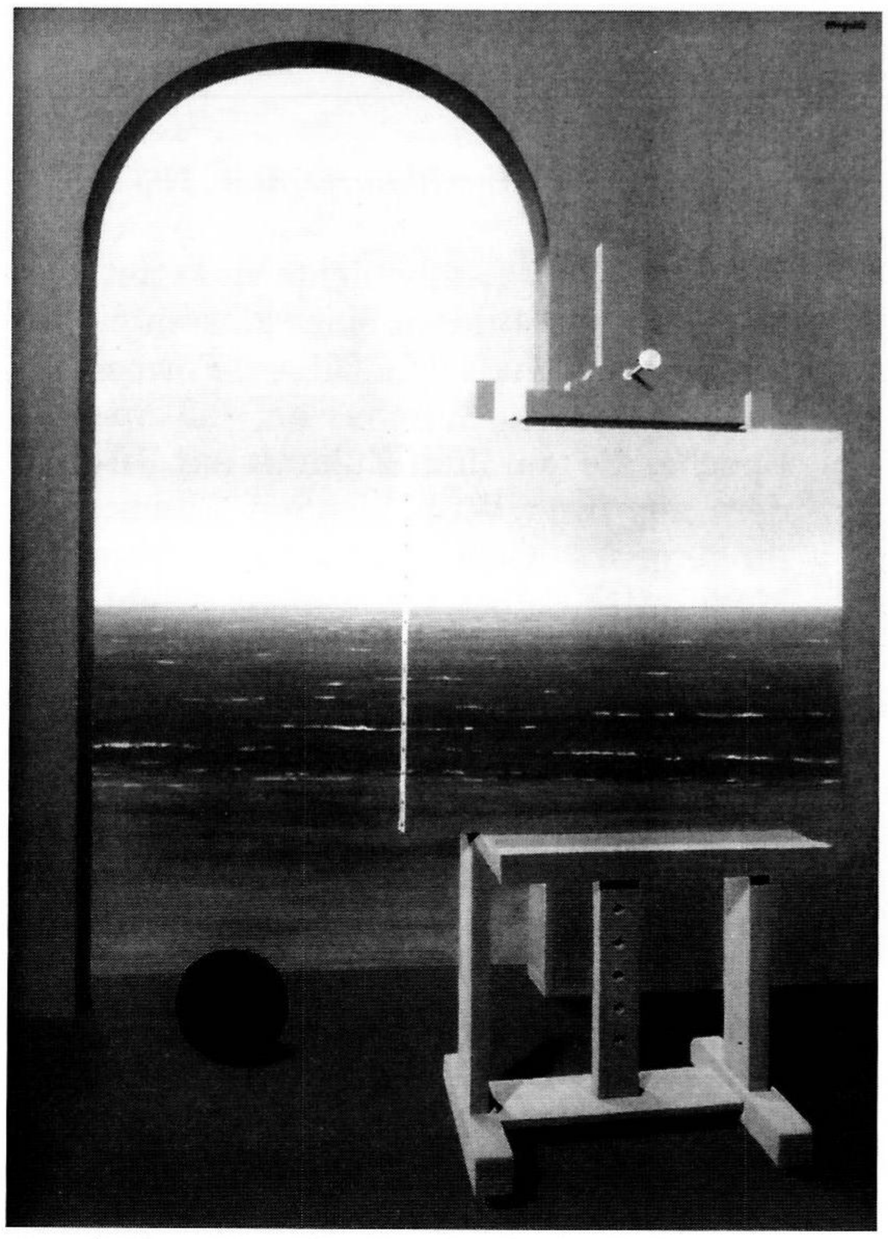
Es war tatsächlich gerade diese Verräumlichung der Geschichte, die so etwas wie das „politisch Unbewußte" der traditionellen liberalen Eliten Lateinamerikas darstellt. Für Domingo Faustino Sarmiento, dessen 1845 geschriebenes Portrait von Argentinien, *Zivilisation und Barbarei: das Leben von Juan Facundo Quiroga* [Civilización y Barbarie: Vida de Juan Facundo Quiroga] (nominell die Biographie eines berüchtigten Gaucho-Warlords) die historische Einbildungskraft der lateinamerikanischen Intelligenz auf Generationen hinaus kodifizieren sollte, hatte die Vergangenheit einen *Ort*: er war die *Pampa*, die Wildnis der ‚barbarischen' Nomadenstämme und halbblütiger Gauchos, die an den Stadtgrenzen von Buenos Aires begann, wenn nicht sogar – wie in den Jahren der Diktatur von Juan Manuel de Rosas, der Sarmiento ins Exil geschickt hatte – in der Stadt selbst. Wenn Argentinien die ‚Zivilisation' in den eigenen Reihen einführen wollte, würde dies daher nicht nur eine Reproduktion der Modernität der Europäischen Metropole erfordern (dabei ist grundsätzlich klar, daß dies importiert werden müßte), sondern auch eine Restrukturierung eben jenes Raumes, in dem die Modernität Fuß fassen sollte. Sarmiento etwa klagte, daß trotz der unzähligen schiffbaren Flüsse, die das wilde Innere Argentiniens entwässerten, und die dieses mit der Hafenstadt Buenos Aires hätten verbinden können, ein Fluß für einen Gaucho bloß etwas war, das man auf seinen nomadischen Routen von einem entlegenen Außen-

posten zum nächsten, zu queren hatte. Die Weigerung der Gauchos, ihr Pferd gegen eine Koje auf einem Dampfschiff zu tauschen und sich selbst durch die Metropole zu bestimmen, war für Sarmiento gleichbedeutend einer vorauseilenden Weigerung, in die Geschichte selbst einzutreten – zumindest in eine Geschichte, die auf modernen, liberalen Idealen des ‚Fortschritts' beruhte.

Es bedeutete einen perversen Willen in der Vergangenheit zu leben – einer Vergangenheit aber, die aufgrund ihrer räumlichen Gegenwart die historisch-philosophisch sanktionierte Gegenwart bedrohte, die flußabwärts lag. In den darauffolgenden Dekaden wird natürlich des Gauchos Freiheit, die Flüsse zu queren, gewaltsam eingeschränkt und der Eintritt in die ‚Modernität' durch direkte Nötigung erzwungen werden. Aber dies wird nicht den Effekt haben, einen einheitlichen, unteilbaren ‚zivilisierten' Raum für die Geschichte zu erobern, sondern wird vielmehr nur bewirken, dieselbe historische Dualität in den Raum der Stadt selbst einzuführen.

Vor diesem Hintergrund sollte es nun jedenfalls klarer werden, wie der Effekt des „dialektischen Bildes", das von der Montage hervorgerufen wird – obgleich kein Mittel gegen die Verräumlichung der Geschichte – allemal ein formales Mittel wird um den Raum der historischen Erfahrung als eine *Einheit* abzubilden bzw. zu projizieren. Selbst wenn der Effekt des „Magischen Realismus" unweigerlich ironisch ist, hat er doch zumindest mit dem früheren Beharren der liberalen Elite auf einer Verräumlichung – de facto Einbürgerung – jener „rückständigen" sozialen Elemente, die keine Rolle in der eurozentristischen Erzählung von ‚Fortschritt' und ‚Zivilisation' finden konnten, Schluß gemacht. Es sind diese scheinbar ziellosen Wege von Sarmientos flußüberquerenden Gaucho-Nomaden, auf denen Melquíades ‚modernisierende' Zigeuner irgendwann auch Macondo erreichen. Das Ergebnis ist nicht die heroische Synthese, auf die zu hoffen Sarmiento bereits aufgegeben hatte, aber es ist auch nicht die Einbürgerung, jener zutiefst reaktionäre Historizismus, der später dieser Verzweiflung der Elite entsprang.

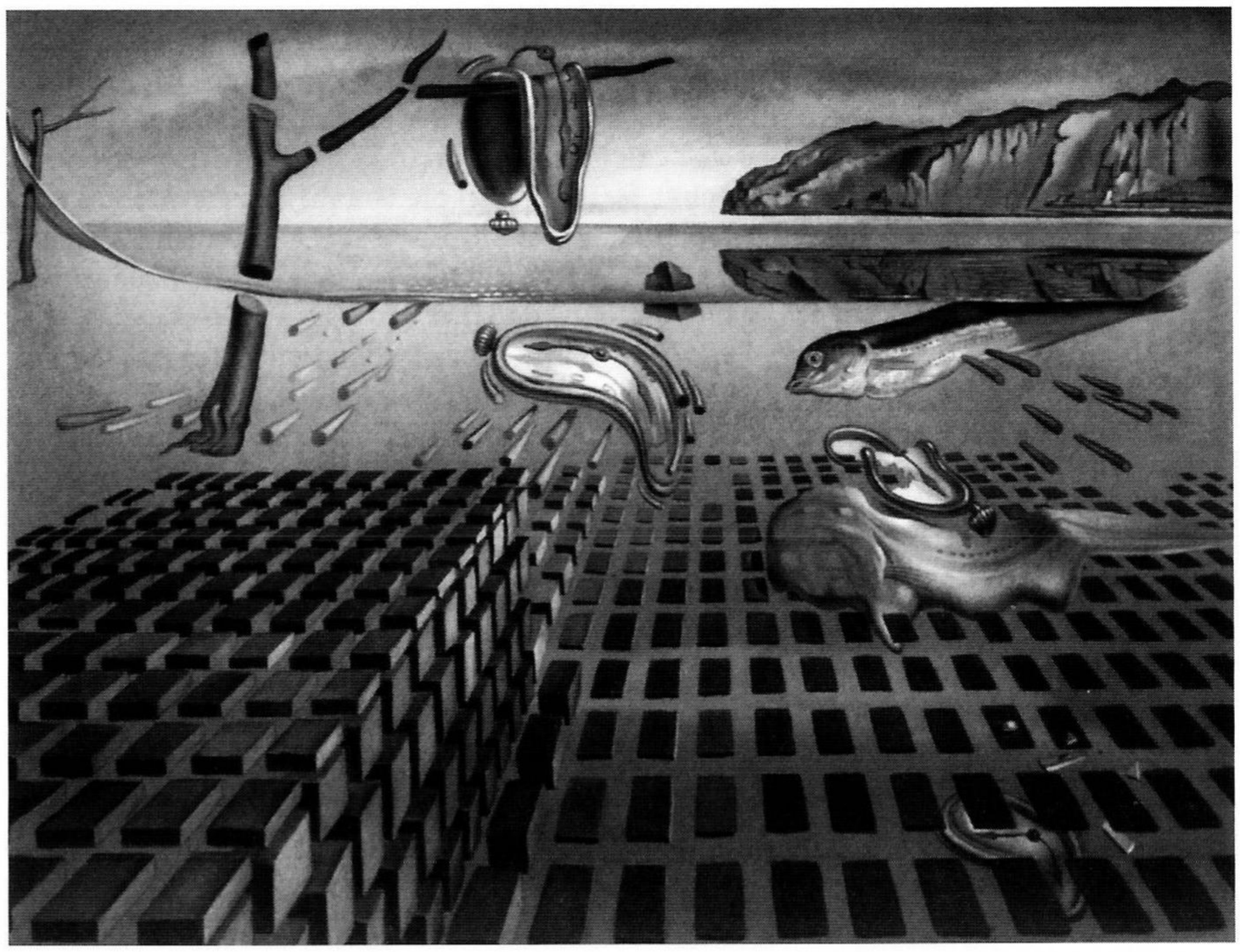
Und gerade hier entdecken wir, meiner Meinung nach, die scheinbar so mysteriöse Quelle von Lateinamerikas ‚voreingenommener Neigung' für Surrealismus und Montage. Diese treffen in Lateinamerika auf ein bereits existierendes (teilweise unbewußtes) Bedürfnis, die lokale Realität sowohl als Produkt der Geschichte zu begreifen *und* auch als etwas, das in sich ein immanentes Versprechen, eine Hoffnung auf echte Emanzipation enthält. Die Ironie dabei: der Surrealismus ‚greift' nicht deshalb so leicht, weil er (wie in Paris oder Berlin) die Zerschlagung des Unterdrückenden, der verdinglichten Einheit einer modernen, neurotisch geschichtlichen Existenz, versprach, sondern gerade weil er, in seiner Gegenüberstellung der allerunvereinbarsten Dinge, ein „dialektisches Bild" lieferte von der möglichen *Einheit* einer Existenz, die sich bereits im Zustand der Unvereinbarkeit befindet. Denn unter lateinamerikanischen oder allgemein postkolonialen Bedingungen ist Unvereinbarkeit allem voran das Brandmal einer unterdrückenden, bürgerlich-neokolonialen Ordnung, nicht die Subversion derselben. Der ‚Schock' den die ‚magisch realistische' Montage bewirkt, beschränkt sich daher nicht auf den Schock von etwas ‚Realem', der jenen eines bloß Geträumten oder Eingebildeten übersteigt, soviel die Sprachrohre des ‚Magischen Realismus', von Carpentier angefangen, dies auch immer wieder behauptet haben. Es ist der Schock, zu erkennen, daß dieses ‚Reale' das Ergebnis eines einheitlichen, umfassenden historischen Prozesses ist.



René Magritte, Die Beschaffenheit des Menschen [La Condition Humaine], 1935

Marxismus und die (neo-)kolonialen Bedingungen

Es ist auch gerade diese Tatsache, die am besten zu erklären vermag, warum der Surrealismus und die Ästhetik der Montage eine derart tiefe historische Anziehungskraft auf den Marxismus in Lateinamerika auszuüben vermochten. Ein kurzer Rückblick: Als der Marxismus gegen Ende des 19. Jahrhunderts erstmals nach Lateinamerika gelangte, neben verschiedenen anderen Strömungen allgemein sozialistischer Art und verschiedenster Gewerkschaftsdoktrinen, tat er wenig um den ‚verräumlichten' Historizismus der dominanten intellektuellen und theoretischen Kultur zu erschüttern. Das, was manchmal auch Marxismus der „Erzählung der Produktionsweise" genannt wurde, wonach dem Sozialismus ein voll entwickelter industrieller Kapitalismus vorausgehen müsse, schien zu bestätigen, was die neuen urbanen Handelseliten bereits über sich behaupteten. Erst als die ersten bedeutenden Streiks und offener Klassenkampf in halbindustrialisierten Städten wie Buenos Aires ausgebrochen waren, trat der Marxismus als Bedrohung dieser Eliten auf, aber selbst dann hatten seine Exponenten keinen wesentlichen Bruch mit Sarmientos modernisierender Verachtung gegenüber der ‚rückständigen', ländlichen Welt der „Barbarei" vollzogen. Es war der Peruanische Marxist José Carlos Mariátegui, der in den 1920er Jahren praktisch als Erster Überlegungen zu einem direkteren Weg zum Sozialismus in Lateinamerika anstellte, die im Falle Perus an die kommunalistischen Traditionen der verarmten, radikal unterdrückten indigenen Bauernschaft anknüpften. Mariátegui hatte natürlich Lenin gelesen und konnte auf die Arbeiter-Bauern-Allianzen der frühen sowjetischen Gesellschaft als einem möglichen Modell verweisen, aber es ist bei Mariátegui bedeutsam, daß es keine Unvereinbarkeit zwischen Marxismus-Leninismus und den neu ankommenden Doktrinen der Avantgardeästhetik, eine davon der Surrealismus, zu geben schien. Der Peruanische Dichter César Vallejo, dessen Bedeutung Mariátegui als einer der ersten erkannte,



Salvador Dali, Auflösung der Beständigkeit der Erinnerung, 1952/54

verdeutlicht diese Affinität zutiefst. Als Urheber eines poetischen Stils, in dem die elektrifizierendsten Möglichkeiten der Montage in eine überaus intime zusammenfügende Beziehung zum Haß auf die kapitalistische, neokoloniale Existenz gebracht wurden, sah Vallejo keinen Widerspruch zugleich zu behaupten, die Doktrinen des proletarischen und sozialistischen Realismus einzuhalten. Die Streitigkeiten und ideologischen Spannungen, die die surrealistisch-kommunistische Allianz im Zwischenkriegseuropa zerbrechen lassen sollte, schien irgendwie irrelevant für die Poetik, die eine Sammlung wie *Gedichte der Menschlichkeit* (1939) durchströmt, Vallejos letzter, posthum veröffentlichter Band. Hier, wie auch im Falle der radikalisierten Ästhetik anderer Autoren von Neruda bis Asturias, ist die Beziehung des Surrealismus mit dem Marxismus weniger die einer Entsprechung als vielmehr eine Art Ergänzung – so als ob Montage ein ‚dialektisches Bild' nicht nur für einen emanzipatorischen Bruch in seiner objektiven, historischen Dimension, bereitstellen würde, sondern auch für die mentale Kategorie der Revolution selbst, und das innerhalb einer intellektuellen Prägung, die noch gewohnt war, Revolution mit einer Geschichte zu verbinden, in deren Mittelpunkt die Metropole der Kolonialisten stand.

Aber selbst ein ‚dialektisches Bild' ist letztlich keine Garantie, daß es sich nicht um eine antidialektische Erfassung der so abgebildeten und imaginierten Wirklichkeit handelt. Eine Geschichte, die ihre eigenen mutmaßlichen „Gesetze" mit einem Versprechen auf Emanzipation ergänzen muß, betrachtet diese Emanzipation selbst noch immer als ein im Grunde irrationales Ereignis, denn die Meinung, daß die Geschichte sich selbst einen ‚Schock' verordnen könnte, der sie aus der eignen Sackgasse in eine utopische Zukunft katapultieren könnte, ist zutiefst historisch. Wie die theologischen, später säkularisierten Naturalismen, die traditioneller Weise den kolonialen und neokolonialen Eliten auf der ganzen Welt ihre Alibis geliefert haben, um die am meisten unterdrückten und marginalisierten Sektoren der Menschheit in sozialer und ökonomischer Reserve, um nicht zu sagen Quarantäne, zu halten, so setzt auch die surrealistisch oder psychotherapeutisch inspirierte Politik voraus, daß es sich bei sozialer Dualität um eine prähistorische, natürlich gewachsene Bedingung, handelt, und nicht um eine spezifische historische Form der Entwicklung von (neo)kolonialisierten sozialen Formationen. Nur die ethischen und ästhetischen Polaritäten werden nun verdreht: es ist gerade das ‚Rückständige', auf das man seine Hoffnungen nun setzt, währenddessen man auf den Moment des Ausbruches, oder, in etwas therapeutischerer Terminologie, auf die „Rückkehr des Verdrängten" wartet. Das Warten hört natürlich nie auf, und das ist vielleicht seine stärkste ideologische Anziehungskraft.

Dieser abschließende Lapsus, keine historische Dialektik der Befreiung aufzuweisen, offenbart sich in *Hundert Jahre Einsamkeit* an der zyklischen, anstelle einer fortschreitenden oder kumulativen erzählerischen Theologie. Das montageartige Mittel, fortwährend Vergangenheit und Gegenwart, Tradition und Moderne in schrille Zusammenstöße zu zwingen, kommt zur Ruhe – wie sich der Leser wohl erinnern wird – indem die Buendía-Linie ausstirbt und Macondo selbst ausgelöscht wird, gerade in jenem Moment, als Melquíades kryptisches Manuskript, in dem dieses Ende vorhergesagt wird, endlich entziffert ist. Das ist gewiß eine Abkehr von der verräumlichten Zeit des Naturalismus, in der die bestimmende historische Dualität einfach bestehen bleibt, ob nun durch einen ‚Endsieg' der ‚Zivilisation' (zum Beispiel der geradezu einer Fügung folgende Triumph des modernisierenden Helden Santos Luzardo in Rómulo Gallegos *Doña Bárbara* [1929]) oder seiner Niederlage (zum Beispiel der Rückfall ins Animalische und die Krankheit der armen Bauerngemeinde, um die sich die Handlung von Manuel Zeno Gandías *La charca* [1894] dreht). Aber entfernen wir die überlagerte Allegorie und ‚soziologische' Diagnose, wird offenbar, daß Macondos Schicksal in das gleiche ‚historische' Muster paßt. Der Rückgriff auf die Montage hat es ermöglicht, sich Lateinamerika als historische, in sich geschlossene Einheit vorzustellen, aber nur auf einer isolierten, phänomenologischen Ebene. Die Struktur der sozialen Handlung selbst bleibt statisch, auch wenn sie nun mit einer ironisierenden, ästhetizierenden Perspektive betrachtet wird. Und die Leichtigkeit, mit der sich (wie zuvor erwähnt) die kapitalistische Kulturindustrie die ‚magisch realistische' Formel angeeignet hat, bestätigt gewissermaßen die Grenzen des Surrealismus, denen er von Anfang an unterlag: indem er alle Hoffnung auf eine „profane Erleuchtung" setzt, legt er die Grundlagen seines eigenen unvermeidlichen Verfalls zu wenig mehr als einer Schein-Religion, zu einem Lieferanten von „Wundern" für eine verdinglichte Existenz, die von nichts mehr erschüttert werden kann, außer ihrem eigenen Untergang. ■

Neil LARSEN ist derzeit noch Professor für Moderne Sprachen und Lateinamerikastudien an der Northeastern University, Boston, USA, übernimmt aber im Herbst 1997 eine Stel-

le am Spanischinstitut der University of California, Davis, USA. Unter seinen Büchern sind zu erwähnen *Modernism and Hegemony* (1990), *Reading North by South: On Latin American Literature, Culture and Politics* (1995). Demnächst erscheint *Marxism and Cultural Politics*.

Aus dem Englischen übersetzt von Martin Potschka.

Literatur

Miguel Angel Asturias, *Der Herr Präsident* [El señor Presidente], Zürich 1984.

Miguel Angel Asturias, *Maismenschen* [Hombres de maíz], Lamuv-Verlag, Bornheim-Merten 1983. (Die Erstübersetzung von 1956 ist fehlerhaft.)

Alejo Carpentier, *Das Reich von dieser Welt* [El reino de este mundo], Suhrkamp, Frankfurt 1974.

Rómulo Gallegos, *Doña Bárbara*, Manesse Verlag, Zürich 1952.

Gabriel García Márquez, *Hundert Jahre Einsamkeit* [Cien años de soledad], dtv, München 1984.

Gabriel García Márquez, *Von der Liebe und anderen Dämonen* [Del amor y otros demonios], Kiepenheuer & Witsch, Köln 1994.

Pablo Neruda, *Aufenthalt auf Erden. Gedichte* [Residencia en la tierra], Luchterhand, Darmstadt-Neuwied 1984.

Domingo Faustino Sarmiento, *Zivilisation und Barbarei: das Leben von Juan Facundo Quiroga* [Civilización y Barbarie: Vida de Juan Facundo Quiroga], deutsche Ausgabe, Buenos Aires 1911.

César Vallejo, *Gedichte der Menschlichkeit* [Poemas humanos], Suhrkamp, Frankfurt 1976.

Anmerkungen

1 Wenn wir Bretons Zusammenarbeit mit Trotzki mit einbeziehen, könnten wir diese Periode noch etwas ausdehnen. Spätestens bei Ausbruch des Zweiten Weltkriegs jedoch war der Bruch im wesentlichen vollzogen. Eine hervorragende Studie der Beziehungen zwischen Surrealismus und Kommunismus ist: Helena Lewis, *The Politics of Surrealism*, Paragon, New York 1988.

2 Benjamin, Walter, „Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz“ (1929), in *Gesammelte Schriften*, Band II.1, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1991, S. 295-310. Das Zitat wurde aus der englischen Übersetzung in: Benjamin, Walter, *Reflections*, Peter Demetz, Ed., transl. by Edmund Jephcott, Harcourt Brace Jovanovich, New York 1979, S.191 rückübersetzt, die Stelle findet sich im dt. Original auf S. 309.

3 Theodor W. Adorno, „Rückblickend auf den Surrealismus“ in: *Gesammelte Schriften*, Band 11 [Noten zur Literatur I], Suhrkamp, Frankfurt 1974, S. 101-105.

4 Das „Wundersame“, „le merveilleux“ war nachweislich ein beliebtes surrealistisches Schlagwort.

5 Dieses Vorwort ist in der deutschsprachigen Romanausgabe nicht enthalten, ein darauf basierender erweiterter Essay „*Vom wunderbar wirklichen Amerika*“ findet man in: Alejo Carpentier, *Stegreif und Kunstgriffe. Essays zur Literatur, Musik und Architektur in Lateinamerika*, Suhrkamp, Frankfurt 1980, S. 118-138.

6 Mexikanischer Film (1992) von Alfonso Arau nach einem Roman von Laura Esquivel.

7 Breton, André, *Die kommunizierenden Röhren* [Les Vases Communicants], Rogner und Bernhard, München 1973; zitiert in: Solomon, Maynard, Ed., *Marxism and Art*, Waynes State UP, Detroit 1979, S. 510.

8 Eine ähnliche Verwundbarkeit ist in der Brechtschen Theorie des Verfremdungs-Effektes erkennbar (die aber Lateinamerika erst in den 1960er Jahren im Zuge einer weltweiten Brecht-Renaissance erreichte). Die Freudsche Theorie des Unbewußten hatte, wie bekannt, keinerlei direkten Einfluß auf die Theorie des Verfremdungseffektes, deren Augenmerk darauf gerichtet ist, beim normalen Theaterbesucher eine distanzierte Haltung von politischem Klassenbewußtsein zu produzieren, und die sich hauptsächlich vom vorfreudianischen Prinzip des Vertrauensentzugs oder der „Entfremdung“ (dem ‚ostranje‘ der Russischen Formalisten) ableitet, wie es vom Deutschen Expressionismus überliefert wurde. Man könnte sagen, daß Brecht eigentlich sogar das formale Prinzip der Montage umgeht, indem er nicht grundverschiedene Bilder oder Objekte gegenüberstellt, sondern die grundverschiedenen Handlungsmöglichkeiten, die einerseits in den dramatischen Charakteren, andererseits im Publikum, zu Tage treten. Ob man nun Lukács berühmte (und oft mißverstandene) vernichtende Kritik gegen den linken Expressionismus des „Verfremdungseffekts“ teilt oder nicht: die Gefahr der Gewöhnung besteht. Aus der realistischen Perspektive eines Lukács wäre hinzuzufügen, daß das vorbeugende Verhindern eines ‚aristotelischen‘ Moments der Identifikation oder Katharsis nicht zwangsweise zu Ergebnissen führt, die einer Politik der Linken förderlich sind. Was vom Surrealismus gesagt wurde, gilt auch für den Verfremdungseffekt: Es gibt keinen erkennbaren Grund, warum eine auf Schock begründete Ästhetik nicht inhaltlich durch Faschismus oder die radikale Rechte vereinnahmt werden könnte. Schock oder Verfremdung bieten keine intrinsische Garantie gegen Falschheit oder Unwahrheit im klassisch-realistischen Sinn.

9 Wörtliche Übersetzung des amerikanisches Idioms: *pork bellies*.

10 Gabriel García Márquez, *Hundert Jahre Einsamkeit* [Cien años de soledad], dtv, München 1996, S. 8.

11 Theodor W. Adorno, „Rückblickend auf den Surrealismus“ in: *Gesammelte Schriften*, Band 11 [Noten zur Literatur I], Suhrkamp, Frankfurt 1974, S. 102.

12 Ausgenommen vielleicht die Werke des Haitischen Erzählers Jaques Stephen Alexis, von dem der Kubaner Carpentier den Ausdruck „*lo real maravilloso*“ entlehnt, der auf Spanisch diese neue Konzeption der Montage zum Ausdruck bringt.

13 Etwa Kapitel V, „De Profundis“: „Eines Nachmittags, als er gerade eine Blätterteigpastete verspeiste, war der Besitzer der Plantage von Coq-Chante gefallen, plötzlich und ohne vorher Beschwerden gehabt zu haben, riß er die Wanduhr mit sich, die er eben aufziehen wollte.“ [Alejo Carpentier, *Das Reich von dieser Welt*, Übersetzung des spanischen Originals abweichend von S. 22 der dt. Ausgabe]

14 Benjamin, Walter, „Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz“ (1929), in *Gesammelte Schriften*, Band II.1, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1991, S. 307. Auch hier weicht die englische Ausgabe (op. cit. S. 189) vom Original ab, indem Kraft mit *energy* übersetzt wird.

15 Benjamin, Walter, „Paris, die Hauptstadt des 19. Jahrhunderts“ in: *Gesammelte Schriften*, Band V.1, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1991, S. 45-59 (dt.); 60-77 (frz.).

Surrealistische Ästhetik im Film

Charlie Chaplin, Sergeij Eisenstein und Louis Aragon

Inez HEDGES

Die erste Generation der Surrealisten, um 1890 geboren, waren Zeitzeugen der Geburt bewegter Bilder, des Spielfilms, dessen erste öffentliche Vorführung 1895 im Grand Café von Paris erfolgte. Von seiner Cousine, der Photographie einmal abgesehen, war seit der griechischen Antike kein neues künstlerisches Medium erfunden worden. Das mag einer der Gründe sein, warum André Breton dachte, daß der Film, zumindest potentiell, die revolutionärste Kunstform sei.

Die geringe Zahl tatsächlich surrealistischer Filme ist schon umfassend untersucht worden [Kuenzli]. Aber die surrealistische Voreingenommenheit für den Film war weit größer als die spärliche Anzahl von Werken – *Der andalusische Hund* [Un chien andalou] (1928 von Bunuel und Dali), *Das goldene Zeitalter* [L'Age d'or] (1930 ebenfalls Bunuel und Dali), *Emak Bakia* (1927 von Man Ray), *La Cocquille et le clergyman* (1927 von Dulac nach Artaud), und *L'Etoile de mer* (1928 von Man Ray nach Desnos) – vermuten ließe. Mehrere Anhänger der Gruppe waren als Kritiker tätig (Brunius, Desnos, Kyrou); andere schrieben literarische Texte, die auf Modellen des Spielfilms beruhten (Cendrars, Desnos, Soupault); oder Gedichte mit filmischen Themenmaterial (Aragon), oder sie malten Bilder, die auf das Kino bezug nahmen (Magritte). Einige schrieben auch Drehbücher (Artaud, Desnos, Queneau). Artaud und Breton, schließlich, verfaßten Essays in denen sie die Ästhetik des Kinos mit der surrealistischen Theorie verglichen. Dieser Essay greift diese, sich wie Schuppen überlappenden Bausteine mit einem gewissen Hang zum surrealistischen Spiel „l'un dans l'autre" auf, und hält dabei nach jener klärenden Darlegung und Abwandlung der surrealistischen Theorie Ausschau, die sich historisch im Zuge der Bekanntschaft der Surrealisten mit der Filmkunst ergeben hat.

Bretons kohärenteste Aussage über den Film ist sein Essay „Comme dans un bois", der 1951 in der Zeitschrift »*L'Age du cinéma*« erschienen ist. Die entscheidende Tugend des Kinos besteht ihm zufolge darin, uns der Alltagsrealität zu entreißen und es uns zu gestatten, „das wahre Leben" (*la vraie vie*) zu erleben. Filme erreichen dies, meint er, in mehrfacher Art. Allem voran üben sie eine Faszination auf den Betrachter aus, der mit den Charakteren auf der Leinwand verschmilzt (das was wir heute den Prozeß der Identifizierung nennen). Zweitens sind die Hauptthemen des Kinos Liebe und Leidenschaft. Drittens verfügt das Kino über die Möglichkeit, Gegensätze gegeneinander zu stellen und Entsprechungen herzustellen. Einige von Bretons immer wiederkehrenden Themen werden hier leicht erkennbar: *l'amour fou*, die surrealistische Theorie des Bildes als Vereinigung von Gegensätzen, und die Suche nach einem Leben, das Kontakt zum Unbewußten hat und deshalb „wirklicher" ist als das Alltägliche. In Ermangelung tatsächlicher Filme, die ihr surrealistisches Potential ausschöpfen würden, erfanden – so Breton – er und Jacques Vaché eine „surrealistische Praxis" des Kinogehens, nämlich erst mitten im Film zu erscheinen und noch bevor sie die Handlung ausmachen konnten, wieder zu gehen [Breton *L'Age* 27-29].

Chaplin, der Traum und das Unbewußte

Chaplin wurde von den Surrealisten bewundert, weil er in ihren Augen die Ideale von Freiheit und Liebe verkörperte. Desnos und Soupault schrieben Kritiken über seine Filme, Soupault auch ein Buch, *Charlot*, eine fiktive Autobiographie des „kleinen Landstreichers", jener Figur, die Chaplin kreiert hatte. Er erscheint auch als ein Charakter in Louis Aragons Erzählung *Anicet oder das Panorama* (1921) und in Ivan Golls *Die Chapliniade* (1920).

„Sentimentaler Kaplan"[2]

Ikarus, verliebt in Himmel und Cimmeria
fährt die Rolltreppen mitsamt der Vorspeisenplatte hinauf;
ein Mädchen aus Saint Paul (Minnesota),
eine Musikantin auf der Schreibmaschine,
liebkost die Tasten.
Seufzer,
oh Herz gedrückt von all diesen Beleidigungen!
Ist doch – von links kommend
schließlich sie die Göttin
die – nach rechts weitergehend –
deine männliche und ganz besondre Schönheit will?
Und macht dich, Mädchen!
dieses Schnurbärtchen
gezwirbelt von galanter Hand
nicht träumen vom Kellner mit den Vorspeisen?
Sollen doch die Radieschen, die Pickles und die Gurken
in den Papierkorb fallen,
wo, vom vergeßlichen Dichter verachtet, sie versinken.
Helas! es gibt
andere Männer auf der Welt,
aber ihre Seele ist bitter!
Was an dir gefällt ihnen nicht?
Denn immer – durch den Kamin,
grad im schönsten Augenblick der Begierde,
mußt du die Liebe verlassen und fliehen,
verfolgt, über die rauchbedeckten Dächer!

Ihr Polizisten, gebt acht
lehnt euch nicht an die Wand
mit dem Gewicht des verwirrten Verbrechers den entschuldigt
daß er sein Herz einer Gleichgültigen gegeben hat.

1918 veröffentlichte Aragon sein ersten Gedicht „Charlot sentimental" in Louis Dellucs Zeitschrift »*Le Film*«. Später veröffentlichte er in seiner Gedichtsammlung *Feu de joie* eine andere Version, „Charlot mystique". Beide Gedichte sind von Chaplins Stummfilm *The Floorwalker* (1916)[1] inspiriert. Das erste der beiden Gedichte [Aragon *Oeuvre I* 37-38] kann die Bedeutung erklären helfen, die der Chaplin Mythos für die Surrealisten besaß.

Freiheit und Liebe sind die Hauptthemen dieses Gedichtes; Chaplin ist ein moderner Ikarus, frei um auf der Rolltreppe zu „fliegen" und doch fehlbar. Er verfällt den Frauen, die ihm gegenüber gleichgültig bleiben, zeigen sie aber Interesse, wird er in seiner Eroberung unterbrochen und muß fliehen. Er lebt in einem zweifelhaften Gleichgewicht (im späteren Film *Moderne Zeiten* (1936) werden dieses Gleichgewicht und diese Zweifelhaftigkeit aufs Spannendste ausgelebt, wenn Charlie mit verbunden Augen am Rand des Abgrundes Rollschuh läuft). Seine Unschuld jedoch schützt ihn, macht ihn unverwundbar. Wenn Charlie liebt, tut er es mit der Reinheit der *l'amour fou*, einer Liebe, die einer Zufallsbegegnung entsprungen ist. Deshalb existiert er in einem Zustand spezieller Gnade – er kann sich über die Schwerkraft in einer Weise hinwegsetzen wie das der verfolgende Polizist nicht kann.

Moderne Zeiten (1936): Arbeit als Spiel in Chaplins Traumlogik

Aber dieser Ikarus ist auch ein Produkt des Kinos – Aragons „Cimmeria" bezieht sich auf einen bei Homer beschriebenen Ort, wo die Einwohner in ewiger Finsternis leben. Chaplin schwirrt im verdunkelten Kinosaal herum, eine Kreatur des Lichts, die nur im Zwielicht lebt, beispielhaft für die Verschmelzung von Nacht und Tag, die Breton am Kino so anziehend fand.

Andererseits gibt es da Chaplins Humor. René Crevel schreibt über die Traurigkeit von Chaplin: „Du möchtest die Menschen und Dinge, die dich versklaven, überwinden; um sicher zu gehen, daß du über sie lachen kannst, bringst du uns dazu, über dich zu lachen" [Crevel 46]. Was Crevel wahrnimmt ist „schwarzer Humor", jenen Humor, den die Surrealisten hauptsächlich praktizierten. Schwarzer Humor ist eine Kombination des surrealistischen „objektiven Zufalls" mit „objektivem Humor", und entsteht wenn das Selbst in Gefahr, kommt Opfer scheinbar zufälliger Umstände zu werden, die irgendwie absichtsvoll erscheinen – so als ob die Welt aktiv damit beschäftigt wäre, einem die Pläne und Hoffnungen zu durchkreuzen. Im schwarzen Humor erhebt sich das Selbst über den Status des Opfers, um der Welt ein Schnippchen zu schlagen – aber tut dies auf Kosten des eigenen Glücks [Breton *Anthologie* 12-13]. Genau deshalb behauptete Max Ernst, daß das Ausmaß von schwarzen Humor einer Collage „in der Lage sei, die genaue Zahl der Möglichkeiten, die dem menschlichen Glück in jeder Epoche offen stehen, zu bestimmen" und dort „in umgekehrtem Verhältnis zu den Möglichkeiten für Glück" zu finden sei [Ernst 17].

Schlußendlich kommt die Logik von Chaplins Filmen nahe an jene von Träumen heran. Freud selbst setzte die Logik des Witzes mit der Traumarbeit und anderen Vorgängen des Unbewußten gleich. Adolphe Nysenholc beschreibt die „seriellen Metamorphosen" der Objekte in Filmen wie Chaplins *The Pawnshop* (1916), wo eine Uhr das Objekt genauester Untersuchung wird. Chaplin wandelt frei zwischen den metaphorischen Welten, er behandelt die Uhr der Reihe nach als Herz eines kranken Patienten, als Sardinendose, als Mund eines Patienten mit Zahnbeschwerden, und als Dose mit Würmern [Nysenholc 61-62]. Die Logik beruht, wie bei den meisten surrealistischen Texten, auf den Mechanismen der Verschiebung, Verdichtung, und Übertragen dargestellter Materialien, die dem Unbewußten eigen sind [Hedges 51-52].

1927 publizierten die Surrealisten „*Hands off Love*", eine Verteidigung von Chaplin, der gerade von seiner zweiten Frau Lita Grey ein Scheidungsverfahren anhängig hatte.[3] Der Historiker der surrealistischen Bewegung, Maurice Nadeau, merkt hierzu an, daß es die Signatare am meisten befriedigte, daß sich das Leben Chaplins mit dem seines Charakters „Charlot" vereint hatte [Nadeau *Documents* 85]. Der Text, der von 32 Anhängern des Surrealismus unterschrieben war, stellte fest, daß Chaplin „immer der Liebe ausgeliefert war, und es gerade das ist, was all seine Filme einmütig verkünden; ausgeliefert einer plötzlichen Liebe, bei der es sich allem voran um einen unwiderstehlichen Ruf handelt" [Nadeau *Documents* 93]. Wie in Soupaults buchlanger Huldigung *Charlot*, verschmolz Mensch und Mythos. Chaplins Ansehen war bei den Surrealisten so groß, daß René Creval ihn mit den großen Vorläufern des Surrealismus verglich: Lautréamont, Rimbaud und Jarry [Crevel 46].

Eisenstein und der surrealistische Gebrauch der Sprache

Sergeij Eisensteins Film *Panzerkreuzer Potemkin*, 1925 zum zwanzigsten Jahrestag der 1905-Revolte gedreht, wurde in Frankreich 1926 verboten. Drei Jahre später verkündete Breton in seinem 2. *Manifest* die offizielle Allianz des Surrealismus mit dem Marxismus. Über *Panzerkreuzer Potemkin* schreibt Kyrou, daß „Dichtung und Revolte noch nie so verschmolzen waren, und niemals noch das Gesicht der Revolte so verzückend voll grausamer Schönheit und magnetischem Licht war" [Kyrou 153]. Kyrous Wort „magnetisch" erweckt Erinnerungen an *Die magnetischen Felder*, die automatisch geschriebenen Texte, die Breton und Soupault veröffentlicht hatten, und erinnert uns daran, daß Eisensteins Mon-

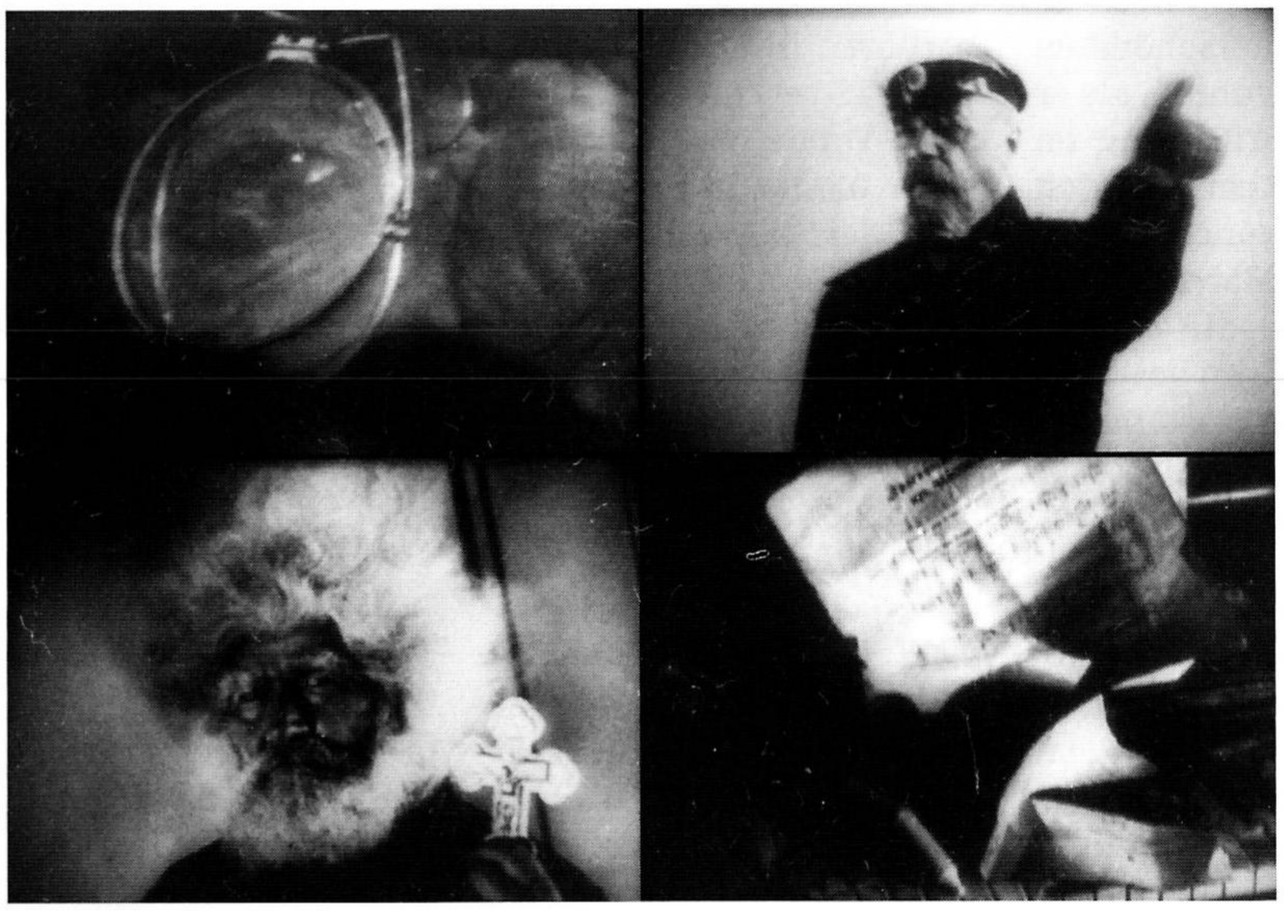
tage wegen seiner Erkundung der „Entsprechungen“ gepriesen wurde. Desnos schrieb, daß der Film „mit den roten Kanonenkugeln der Einbildungskraft (durch)geschossen wurde“ [Desnos 162-163]. In einem anderen Essay über Eisensteins Film *Die Generallinie* (1929) untersucht er Eisensteins Fähigkeit, Ideen durch konkrete Bilder zu vermitteln [Desnos 193-195], ein Ziel das mit den surrealistischen Bestrebungen zusammenfällt, die Wirklichkeit durch Akte der Wahrnehmung zu verändern. Breton drückt das in seinem Essay „Trait d'union“ trefflich aus, wenn er schreibt, daß es der oberste Zweck der Kunst sei „die zwei Begriffe dialektisch zu versöhnen, die erwachsene Menschen als so gewaltsam widersprüchlich wahrnehmen: physikalische Wahrnehmung und geistige Darstellung“ [Breton *Perspective cavalière* 11].

Sowohl Chaplin wie Eisenstein benützen filmische Metaphern, die einer filmischen Entsprechung von Bretons Theorie des surrealistischen Bildes nahekommen, wie sie das *1. Manifest des Surrealismus 1924* ausdrückt: „Es ist die zufällige Annäherung zweier Ausdrücke, die einen Gedankenblitz entfacht, ein *Leuchten des Bildes*, für das wir unendlich empfänglich sind. Der Wert des Bildes hängt ganz von der Schönheit des erzielten Funkens ab; ist also folglich eine Funktion des Spannungsunterschieds zwischen den beiden Leitern.“[Breton *Manifeste* 35]. Aber der Einsatz, den die Metaphern erfahren ist gänzlich verschieden.

Chaplin vertraut auf das Überraschungsmoment um Gelächter freizusetzen; er nimmt Darstellungen der Welt und kombiniert sie in vielfältiger, den Erwartungen des Zuschauers entgegengesetzter Weise und fordert damit den Zuschauer heraus, sie zu verinnerlichen. Was Chaplin selbst erläuterte: „Eine Idee, die gerade einem bestimmten Verlauf nimmt, trifft plötzlich auf eine andere Idee. Ha! Ha! Du kreischst. Es funktioniert jedes Mal“ [Chaplin in Geduld 103]. Eisenstein schlägt einen anderen Weg ein; er verbindet Darstellungen auf solche Weise, daß sich der Zuschauer zu politischer Tat oder zumindest zu *bewußter* politischer Reflexion bewegt fühlen sollte.

In seinen Schriften erläutert Eisenstein wie die Gegenüberstellung von Gegenteilen sowohl auf der thematischen wie der formalen Ebene erfolgt. Auf der thematischen Ebene ist *Panzerkreuzer Potemkin* in fünf deutlich unterschiedene „Akte“ gegliedert, von denen jeder wiederum in zwei etwa gleich lange Abschnitte geteilt ist. Zum Beispiel sehen sich die Meuterer sowohl in Teil II wie V einerseits Gewehren (Teil II), andererseits Kanonen (Teil V) gegenüber, die auf sie gerichtet werden. Die Ungewißheit wird in beiden Fällen durch den Ruf „Brüder!“ gebrochen. In Teil II mobilisiert Vakulinchuk die Meuterer zum Widerstand, und im Teil V weigern sich die Matrosen des anderen Schiffes, das Feuer zu eröffnen. Eisenstein schreibt: „Das Besondere an diesen Schnittstellen ist, daß sie nicht nur einen Übergang zu einer bloß *anderen* Stimmung markieren, zu einem bloß *anderem* Rhythmus, einem bloß *anderem* Ereignis, sondern daß sie jeweils den Übergang zu einer streng gegensätzlichen Qualität signalisieren. Zu sagen, daß wir es mit Kontrasten zu tun haben reicht nicht: Das Bild desselben Themas ist jedesmal aus der *gegenteiligen* Perspektive gezeigt, obgleich es *aus dem Thema selbst erwächst*“ [Eisenstein 56].

Die formalen Eigenschaften der Montage in Eisensteins Filmen sind analog auf einer Gegenüberstellung von Gegenteilen aufgebaut: graphischer Konflikt innerhalb einer Einstellung (zum Beispiel während des Matrosenaufstandes, wo die Bewegung auf der Leinwand gleichzeitig zur rechten und linken Bildhälfte zieht), Kontrast zwischen den Bildszenen (hell/dunkel, winkelig/runde Formen), Kontrast zwischen Nahaufnahmen und Totale, Kontrast der Bewegungsrichtung zwischen den Einstellungen, und „intellektuelle Montage“ (zum Beispiel die Idee, daß klassische Musik, Religion, die offiziell gutgeheißene medizinische Expertise, und die militärische Hierarchie alle Teil des korrupten Klassensystems sind, was nur im Filmschnitt des Handgemenges am Schiff vermittelt wird). Wie Eisenstein festhält, „macht die Handlung immer einen Sprung zu einer neuen Qualität, und diese neue Qualität ist für gewöhnlich ein Sprung in die entgegengesetzte Richtung“ [Eisenstein 60].



Panzerkreuer Potemkin (1927): Die Revolution attackiert die Allianz zwischen den professionellen Klassen (die Brillen des Arztes), dem Militär (der Kapitän), der Kirche (der Priester), und elitärer Kultur (Notenblatt mit klassischer Musik)

Die Gegenüberstellung von Gegenteilen, die sich im *Panzerkreuzer Potemkin* auf formaler und thematischer Ebene abspielt, hat laut Eisenstein seine Analogie im sozialen Leben: Es ist das Prinzip der Revolution selbst [Eisenstein 60]. Die Absicht des Regisseurs ist es, das *Pathos* bzw. die emotionale Anteilnahme des Betrachters zu erwecken und ihn für die Sache der revolutionären sozialen Veränderung zu gewinnen.

Wie Eisenstein selbst anerkennt, erreichte auch Chaplin den Punkt, eine soziale Veränderung bewirken zu wollen; der Durchbruch kam mit dem Film *Der Große Diktator* (1940), obwohl bereits *Moderne Zeiten* (1936) einen Übergang zu einem größeren sozialen Bewußtsein signalisiert, indem nämlich sein Humor (ähnlich dem surrealistischen Begriff des „Schwarzen Humors“) zu einem „Urteil über die Realität“ wird [Eisenstein 183]. Die frühen Filmkomödien drücken für Eisenstein eine „Nostalgie nach Freiheit beim psychologischen ‚Kopfsprung‘ in das ‚goldene Zeitalter‘ des Infantilismus“ aus [Eisenstein 178]. Die Welt von Chaplins frühen Filmen kennt kein moralisches Urteil: „In der Lage zu sein, die schrecklichsten, mitleidsvollsten, tra-

gischsten Dinge mit den Augen eines lachenden Kindes zu sehen. Fähig zu sein, das Bild dieser Dinge spontan und rasch wahrzunehmen – ohne gleich moralische und ethische Interpretationen mitzuliefern, ohne darüber zu spekulieren und Urteile zu fällen, so wie sie eben ein lachendes Kind sieht –, das hebt Chaplin heraus und macht ihn einmalig und unnachahmbar" [Eisenstein 181]. Diese Bemerkungen erinnern an die surrealistische Idee (von Breton wiederholt in seinem *1. Manifest* zum Ausdruck gebracht), daß die Kindheit ein privilegierter Zustand sei, den der Dichter bemüht sein muß, wiederzuerlangen.

Aragon hielt den *Panzerkreuzer Potemkin* „für den allerschönsten Film, der jemals gedreht wurde", als er ihn bei einer privaten Vorführung im *Ciné-Club* von Paris 1926 sah [Aragon *Oeuvres III* 377]; er lobte seinen Realismus, das Blut, das beim Massaker der Frauen und Kinder floß, „die Kugeln die einem gerade in die Augen geschossen wurden" (*des balles recues dans les yeux*), eine Phrase, die als Metapher für den beabsichtigten Effekt des Films auf den Betrachter steht.

Aragons Reaktion auf Eisenstein leitete einen Wandel seiner eigenen Ästhetik ein, eine künstlerische Krise, die von seiner Begegnung mit dem Kommunismus ausgelöst wurde. Zur Debatte stand – wie auch für den Surrealismus im Allgemeinen – die Frage nach dem Verhältnis von Sprache zu Wirklichkeit. Zuguterletzt bewirkte diese Krise, daß sich Aragon vom Surrealismus entfernte. Wir können in Aragons Schriften Hinweise aufspüren, daß es zwischen der marxistischen und der surrealistischen Weltanschauung unüberwindbare Differenzen gab. Diese Differenzen werden erkennbar, wenn wir Aragons Entwicklung vom *Traité du style* von 1928 zum Gedicht *Front rouge* von 1931 betrachten.

Louis Aragon: Vom automatischen Schreiben zum sozialistischen Realismus

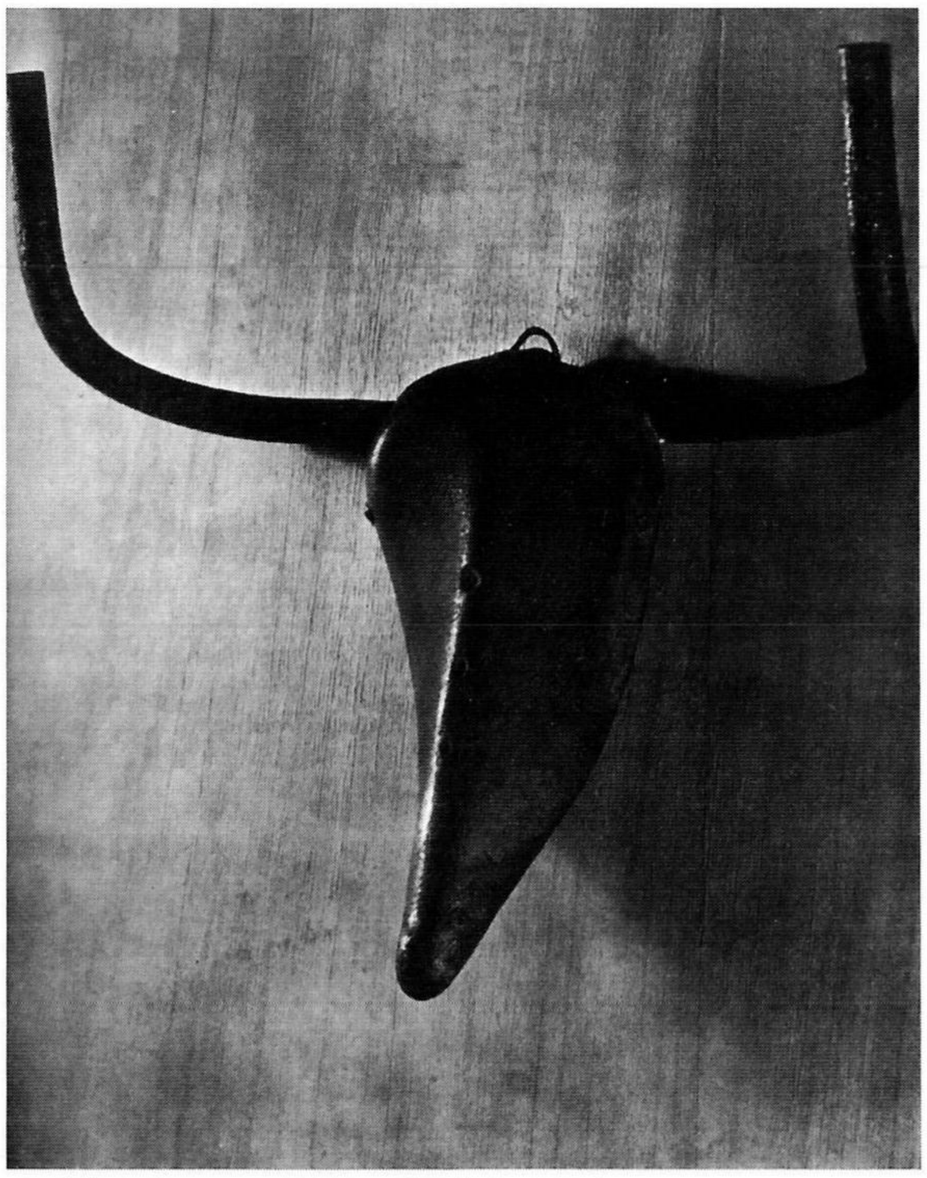
Der Surrealismus hatte immer beansprucht, mehr zu sein als eine literarische Bewegung, wenn auch sein Rohmaterial die Sprache war. Nirgendwo ist das augenscheinlicher als in der Praxis des *„automatischen Schreibens"*, über das Maurice Blanchot später schreiben sollte:

„Das automatische Schreiben ist eine Kriegsmaschine zwischen Reflexion und Sprache. (...) Der Surrealismus ist besessen von dieser Idee: da ist, da muß in der Beschaffenheit des Menschen ein Moment sein, wo alle Schwierigkeiten sich glätten, wo die Antinomien (Widersprüche) keinen Sinn mehr ergeben, wo Kenntnis eine vollständige Erfassung der Dinge ergibt, wo die Sprache kein Diskurs mehr ist, sondern die Realität selbst, ohne aber aufzuhören, die der Sprache eigene Realität zu sein: wo zuletzt der Mensch das Absolute berührt." [Blanchot 93].

1928 verknüpft Aragon seine Vorstellung über Stil noch immer mit denjenigen des surrealistischen automatischen Schreibens: „Ich nenne Stil den Tonfall, der sich manchmal eines Menschen bemächtigt, dem die Flut gilt, die durch ihn vom symbolischen Ozean zurückprallt, der allumfassend die Erde durch Metapher erschließt."[4] [Aragon, *Traité du style* 210]. Die Betonung liegt noch beim Unfreiwilligen, Unbewußten; der Schreibende ist nur die Gelegenheit, damit die Sprache fließt. Umgekehrt enthüllt die Sprache ihren Wert indem sie Metapher hervorbringt – Aragon bekennt sich noch immer zur Theorie des surrealistischen Bildes.

In Wirklichkeit wurden die „automatischen Texte" oft aufpoliert, was bei der Veröffentlichung des Originalmanuskripts von Bretons und Soupaults *Les Champs magnétiques* durch Serge Fauereau (1988) jedem klar geworden ist. Nichts desto trotz beginnt Aragon die längste Passage, die im „Stil" des automatischen Schreibens verfaßt wurde, mit der Behauptung, daß sein „Stil wie die Natur selbst" sei [Aragon *Traité du style* 168].

Der darauffolgende Abschnitt strotzt von Metaphern in denen die äußere Wirklichkeit in Sprache verwandelt und auf den Kopf gestellt wird, eine schwindelerregende Kaskade von Metaphern. Um nur einige Kostproben anzuführen:



Pablo Picasso, Stierschädel, 1942

Das ungeheure Papiermesser der Straßen
In den Falten der Hügel liest man ein Geschick
abgegrast von den Kühen
Oh Möwen (...) Zirkumflexe auf Reisen
Phrasen Sphagnidae Sphinxe[5]
Die Metalepsis ist die Regel wo der Salbei blüht
Der Wachtelweizen wächst in meinem Roggen
und meine Bluse ist der blaue Himmel der Wiederkäuer mit dem trockenen Huf
In meinem Stil gibt's genug Platz für Mutterkorn und Reblaus
Es gibt keine Abweichungen so wies auch keine verrückten Gräser gibt
Ich bin der Juwelier der verkommenen Dinge, derjenige der den nutzlosen Ausschuß zusammenfaßt, aufsammelnd geh ich den Spuren des vom Frühling geschnittenen Haares nach, (...)
ich spreche eine Sprache der Trümmer wo Sonnen und Schutt miteinander verkehren

[Aragon *Traité du style* 168-180]

In diesen Metaphern tritt die Ansicht zum Vorschein, daß Sprache ein Mittel zur Entdeckung der Wirklichkeit sei, einer Realität die in die abstrusesten Winkel der Pflanzenwelt verfolgt wird. Der surrealistische Gebrauch der Sprache stellt dabei die wahre Bedeutung der Worte wieder her: „Den Sinn der Wörter nicht wissen, so könnte man das Leiden des Jahrhunderts bezeichnen." [Aragon *Traité du style* 127]. Die Wahl der Flora ist davon entfernt, willkürlich zu sein, während Aragon den Leser herausfordert, einem Stil zu folgen, der ungewohntes Terrain betritt. *Salbei* ist ein Kraut, das wegen seines Geschmacks

und seinen medizinischen Eigenschaften geschätzt wird; *Wachtelweizen* ist ein Unkraut, das unter dem Getreide wächst, das giftige *Mutterkorn* und *Reblaus [phylloxéra] sind* parasitäre Pflanzenschädlinge. Die botanischen Ausdrücke verweisen verblümt auf das Thema des Schutts, auf das Finden eines Schatzes im Abfall, dessen sich Andere, für die er bedeutungslos war, entledigt haben.[6] In seinem berühmten Essay über den Surrealismus beschreibt Walter Benjamin diese Fähigkeit der Surrealisten, den revolutionären Nihilismus von Dingen, die erst jüngst aufgegeben oder unmodern geworden waren, auszutesten: Der Surrealismus „stieß" als Erster „auf die revolutionären Energien, die im ‚Veralteten' erschienen, in den ersten Eisenkonstruktionen, den ersten Fabrikgebäuden, den frühesten Photos, den Gegenständen, die anfangen auszusterben" [Benjamin 299].

In einem späteren Abschnitt dieser Arbeit werden leicht zugängliche Ideen als abgedroschenes Gemüse verworfen: „Gemüse, zu Tode gelangweiltes Gemüse. Ich denke an diese Frauen, deren Leben im Schatten euer Küchenabfälle abgelaufen ist (...) der Kohlrabi des Ist-doch-alles-klar, die Rüben[7] der Vernunft ohne Ende (...) die Einwände aus der Schnauze einer Tomate, die Spitzfindigkeiten nach Art der Artischocke." [Aragon *Traité du style* 213]. Aragon behauptet, daß gutes automatisch Geschriebenes nicht einfach von jedem erzielt werden kann. Der surrealistische Text verfügt über eine Objektivität ähnlich der des Traums; es ist wie ein Photo des Unbewußten vom Schreibenden [Aragon *Traité du style* 188-189]. Zuletzt behauptet Aragon, daß die Bedeutung unabhängig vom Schöpfer des Textes entsteht: „Im Surrealismus ist alles Strenge. Unvermeidliche Strenge. Der Sinn entsteht außerhalb von euch." [Aragon *Traité du style* 190]. Automatisches Schreiben enthüllt das Unbewußte des Dichters als Quelle der Kreativität, wogegen Texten, die von durchschnittlichen Geistern produziert werden, Kraft und Neuheit abgehen.

Am Schluß von *Traité du style* verkündet Aragon, selbst ein Mitglied der „Klasse von 1917" zu sein [Aragon *Traité du style* 235]. Zu dieser Zeit bedeutete das nicht einen offiziellen Bruch mit dem Surrealismus: Eluard, Breton, Peret, und Soupault waren der Kommunistischen Partei gemeinsam mit Aragon 1927 beigetreten. Der entscheidende Bruch entstand als Folge der *L'Affaire Aragon*, dies war der Name, den die Surrealisten den Protesten und Debatten gaben, die die Publikation des Gedichts „Front Rouge" 1931 in »*Literature of the World Revolution*« hervorrief. Wie jedoch Helena Lewis überzeugend gezeigt hat, erfolgte Aragons Entzauberung vom surrealistischen Mangel an direktem politischen Engagement (was dessen kommunistische Kritiker als „Idealismus" brandmarkten) und deren Gefolgschaft für die Psychoanalyse (was dieselben Kritiker eine Philosophie des „Individualismus" nannten) bereits ein Jahr früher während seiner Rußlandreise [Lewis 105-107]. Nichts desto trotz war es die „Front Rouge" in der Aragon seinen „ästhetischen Bruch" mit dem Surrealismus vollzog [Lewis 115].

Dies wird offenkundig, sobald wir die Bilder des Gedichtes betrachten. Um auf die filmischen Begriffe zurückzukommen, die zuvor dargelegt wurden, haben wir uns von einer Chaplinesken Praxis des Bildes zu einer von Eisenstein zugewandt. Dies wird am deutlichsten am Ende des Gedichts, wenn Aragon das Bild vom Zug der Revolution entstehen läßt. Er benützt das Prinzip der Montage rund um ein zentrales Konzept anstelle einer schwebenden Logik der Assoziation, die sich von einem Rahmen zum nächsten bewegt (wie in Chaplins *Pawnshop* Szene):

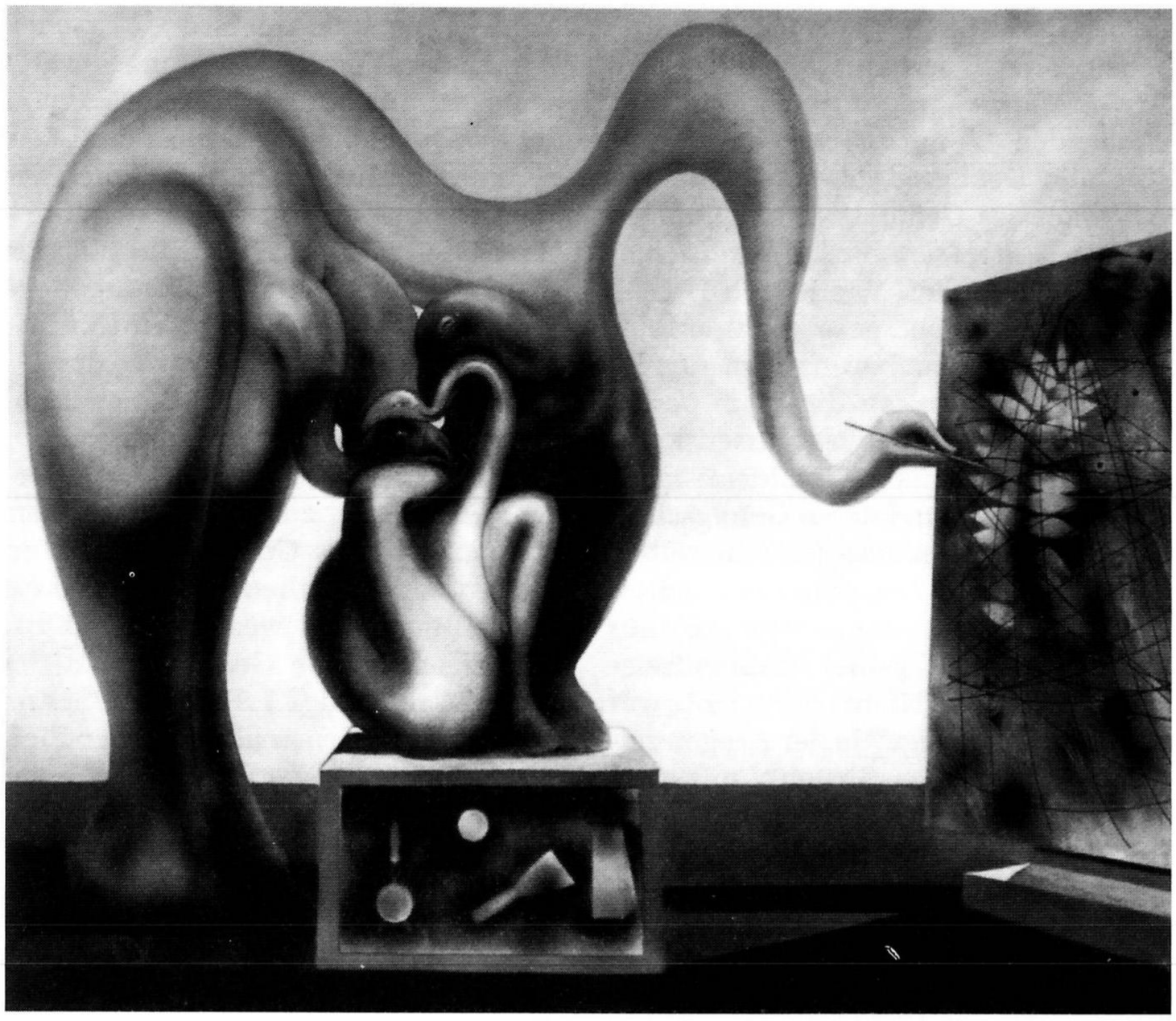
> Der rote Zug fährt an und nichts wird ihn stoppen (...)
> niemand bleibt zurück um mit dem Taschentuch zu winken
> alle sind in Bewegung (...)
> der Zug der Roten Fahne
> der die Bahnhöfe die Signale die Lüfte durchfährt
> SSSR Oktober Oktober das ist der Expreß

Neu an dieser Ästhetik ist ihr Realismus: anders als die Metapher in *Traité du style*, sind diese Bilder darstellbar und könnten verfilmt werden. Selbst der Ton wird zur Verfügung gestellt indem „SSSR" allmählich assimiliert wird, zum Wind („der Wind singt/ U R/ SS SS"), den Stimmen der Verdammten („unter den Verdammten der Erde/ S R/ SS"), den wechselnden Zeiten („das Vergangene stirbt, der Augenblick verbindet/ SSSR"), den summenden Schienen („die Schienen summen SSSR"), usw. Hier finden wir also, in ihrer verbalen Entsprechung, die rhythmische Montage von Eisenstein. Aragon folgt auch dem dialektischen Prinzip der Gegenüberstellung von Gegenteilen: „der Zug der Roten Fahne / der die Bahnhöfe die Signale die Lüfte durchfährt" hebt sich vom Adler des Kapitalismus ab, der aus der Luft abgeschossen wird. Andere Bilder lassen sich für „intellektuelle Montage" im Sinne Eisensteins halten: eine in die Luft gesprengte Kirche wird „das allerschönste Denkmal (...) die erstaunlichste aller Statuen" genannt.

Im Jänner 1932 wurde Aragon wegen „Anstiftung zum Mord" (in einem Abschnitt seines Gedichts fordert er: „Legen wir die Bullen um", „Feuer auf Lèon Blum") und wegen „Aufruf zur Verweigerung des Gehorsams in der Armee" angeklagt („Hört den Schrei der Syrer, gestorben am Wurf der Pfeile / durch die Flieger der Dritten Republik"). Von seinen surrealistischen Freunden und anderen Europäischen Intellektuellen wurden Petitionen unterschrieben und Erklärungen veröffentlicht [Lewis 108]. In der Konsequenz rettete ihn diese Publicity wahrscheinlich. Nichtsdestotrotz war Aragon durch Bretons Verteidigung beleidigt, weil Breton die Anklagen gegen Aragon mit der Kritik der Kommunistischen Partei an den Gemälden Salvador Dalis (die sie für „unmoralisch" hielten) verglichen hatte. Aragon vollzog nun seinen offiziellen Bruch mit der surrealistischen Bewegung [Lewis 112].

Die Angelegenheit ist hier aber nicht zu Ende. Trotz seines offiziellen Bruches mit der surrealistischen Bewegung im Jahr 1932, blieb die Stoßrichtung von Aragons Schriften deren Anliegen treu. Dies ist sogar in seinen Schriften über den sozialistischen Realismus der Fall, jener ästhetischen Leitlinie, die Stalin 1935 verordnete.

Aragon hielt 1935 mehrere Vorträge, in denen er den sozialistischen Realismus verteidigte. Diese wurden später, in einen Band *Pour un réalisme socialiste* zusammengefaßt, veröffentlicht. Unerwarteter Weise zählt dort Aragon auch den deutschen Künstler der Photomontage, John Heartfield, den russischen Dichter Majakovsky, und Arthur Rimbaud zu den „Realisten". Über Heartfield schreibt er: „Der Künstler spielte mit dem Feuer der Wirklichkeit (...) das Schwindelgefühl, vom dem Rimbaud spricht, bemächtigte sich seiner, der Salon am Grund des Sees in *Eine Zeit in der Hölle* wurde zum gewohnten Klima der



Max Ernst, Der Surréalismus und die Malerei, 1942

Bildtafeln." [Aragon *Pour un réalisme socialiste* 40].

Sozialistischer Realismus oder revolutionäre Romantik, schreibt er, sind nur zwei Namen für dasselbe [Aragon *Pour un réalisme socialiste* 73 und 85]. Ja, er beruft sich auf Romantik und Naturalismus und kultiviert sie: „Das was heute noch von der Romantik und dem Naturalismus lebendig ist, (...) ist der Realismus, den sie enthalten." [Aragon *Pour un réalisme socialiste* 73]. Sogar die Symbolisten werden „Realisten in der Sprache" genannt [Aragon *Pour un réalisme socialiste* 75]. Das sollte uns daran erinnern, daß ein surrealistischer Dichter – selbst ein abgesprungener –, wenn er sich einer Ideologie zuwendet, dies doch meist in seinen eigenen Kategorien tut; Aragons „Realismus" hätte, im Gegensatz zu Stalins, nie zur Unterdrückung der Avantgarde, experimentellen Kunst, Literatur und Film führen können.

Der Wandel bei Aragon wird allemal durch folgendes Zitat von Lautréamont bestimmt: „Die Poesie sollte die praktische Wahrheit zum Ziel haben." [Aragon *Pour un réalisme socialiste* 69].[8] Die Vorträge zum Sozialistischen Realismus, im Schatten des aufkommenden internationalen Faschismus gehalten, behaupten das Primat, die Wirklichkeit durch Sprache zu beeinflussen, statt die Sprache „surrealistisch zu gebrauchen" und sie zu einem Mittel in der Erforschung des Unbewußten zu machen. Im *Traité du style* hatte Aragon behauptet, daß der Surrealismus nicht notwendigerweise seine Worte in Taten umsetzen müßte: „Wenn ihr lest, was ich schreibe, vergeßt nicht, das Leben ist eine Sprache, das Geschriebene eine ganz andere. Ihre Grammatiken sind nicht austauschbar. Irreguläre Verben." [Aragon *Traité du style* 228]. Acht Jahre später änderte er seine Meinung. 1936 reisten er und seine Frau, die in Rußland geborene Elsa Triolet, nach Spanien, um die Spenden zu übergeben, die von der Vereinigung der Schriftsteller zur Verteidigung der Kultur gesammelt worden waren, und 1937 begann er für die neu gegründete linke Pariser Tageszeitung *»Ce Soir«* über den Spanischen Bürgerkrieg zu berichten [Daix 291-292]. 1942 verlas General de Gaulle ein Gedicht von Aragon über den Radiosender von Algiers [Becker 44]:

> Hol ich Luft hindre ich manche am Leben
> stör ihren Schlaf mit weiß der Himmel welchen Skrupeln
> beim Reimen scheints mach ich Löcher in die Rohre
> und das macht Lärm daß die Toten davon aufwachen könnten
> [Aragon *Les Yeux d'Elsa* 50][9]

Aragon verbrachte den Rest seiner Laufbahn als Schriftsteller, dessen Werke mit seinem politischen Aktivismus vernetzt waren. Seine zwei filmischen Vorbilder waren in einer weniger glücklichen Lage. Chaplin, der sich für Kriegshilfe an Rußland eingesetzt hatte und für eine zweite Front warb, wurde 1947 vor das *House Un-American Activities Committee* (HUAC) geladen und 1952 wurde ihm sogar die Wiedereinreise in die USA verweigert. Eisenstein starb 1948, nachdem er mitansehen mußte, wie *Iwan der Schreckliche, Teil 2* von Stalin zensuriert wurde. Aragon hatte den Vorteil, in einem Land zu arbeiten, in dem die Kommunistische Partei aufgrund ihrer Rolle in der Resistance an Stärke und Popularität gewonnen hatte. ■

Inez HEDGES ist Professorin für Französisch, Deutsch und Filmwissenschaften an der Northeastern University, Boston, USA und ein Mitglied des Herausgeberkollektivs von Socialism and Democracy. Sie ist Autorin zahlreicher Texte, die u.a. auch in der Zeitschrift »Dada/Surrealism« erschienen sind. Hervorzuheben sind zwei Bücher: Languages of Revolt: Dada and Surrealist Literature and Film (1983), und Breaking the Frame: Film Language and the Experience of Limits (1991).

Aus dem Englischen übersetzt von Martin Potschka.

Literatur

Abel, Richard, „American Film and the French Literary Avantgarde (1914-1924)", *»Contemporary Literature«* 17.1 (1976) 84-109.

Aragon, Louis, *Abhandlung über den Stil* [Traité du style], Edition Tiamat, Berlin 1987. [Die Seitenangaben sind jene der Originalausgabe bei: Gallimard, Paris 1928]

Aragon, Louis, *Pour un réalisme socialiste*, Denoel et Steele, Paris 1935.

Aragon, Louis, *Les Yeux d'Elsa*, Seghers, Paris 1945.

Aragon, Louis, *Oeuvre poétique I (1917-1920)*, Livre Club Diderot, Paris 1974.

Aragon, Louis, „Le croiseur Potemkine", in *Oeuvre poétique III (1926)*, Livre Club Diderot, Paris 1974, S. 375-377. [Nachdruck von *La Revolution Surréaliste*, Dezember 1926]

Aragon, Louis, *Anicet oder das Panorama. Roman* [Anicet ou le

panorama], Gebühr, Stuttgart 1972.
Artaud, Antonin, *Oeuvre complètes Vol. III,* Gallimard, Paris 1964.
Aumont, Jacques, *Montage Eisenstein*, Indiana UP, Bloomington 1987.
Becker, Lucille, *Louis Aragon*, Twayne, New York 1971.
Benjamin, Walter, „Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz" (1929), in *Gesammelte Schriften*, Band II.1, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1991, S. 295-310.
Blanchot, Maurice, „Reflexions sur le surréalisme", in *La Part du feu*, Gallimard, Paris 1949.
Bonnet, Marguerite, „L'Aube du surréalisme et le cinéma: attente et rencontres", *Etudes Cinématographiques* S. 38-39 (1965), S. 83-101.
Bordwell, David, *Narration in the Fiction Film*, University of Wisconsin Press, Madison 1985.
Breton, André, „Comme dans un bois", *»L'Age du cinéma«* 4/5 (1951) S. 26-30.
Breton, André, *Anthology of black humor* [Anthologie de l'humeur noir], City Lights Books 1997 [Seitenangaben zitiert nach der französischen Ausgabe bei Pauvert, Paris 1966].
Breton, André, „Project initial", *Exposition Internationale du Surréalisme*, Pierre à Feu, Paris 1947.
Breton, André, *Die Manifeste des Surrealismus*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1993 (die angeführten Zitate wurden davon abweichend aus dem Original neu übersetzt).
Breton, André, „Trait d'Union", *Perspective cavalière*, Marguerite Bonnet, Ed., Gallimard, Paris 1996.
Breton, André, Philippe Soupault, *Die magnetischen Felder* [Les champs magnétiques], Wunderhorn, Heidelberg 1990. Siehe auch: *Les Champs magnétique. Le manuscrit oiginal. Fac-simile et transcription*, Serge Fauchereau, Ed., Lachenal & Ritter, Paris 1988.
Brunius, Jacques, „Experimental Film in France", in: Roger Manvell, Ed., *Experiment in the Film*, Arno Press and the New York Times, New York 1970, S. 84-85.
Crevel, René, „Bonjour Charlot...", *Le Disque vert* 4/5 (1924) S. 46-47.
Daix, Pierre, *Aragon: une vie à changer*, Seuil, Paris 1975.
Desnos, Robert, *Cinéma*, Gallimard, Paris 1966.
Eisenstein, Sergeij, *Notes of a Film Director*, Dover Publ., New York 1970.
Ernst, Max, „Jenseits der Malerei" in: Ernst, Max, *Beyond Painting and Other Writings of the Artist and His Friends*, Wittenborn and Schultz, New York 1948, S. 3-19. Geduld, Harry, *Charlie Chaplin's Own Story*, Indiana UP, Bloomington 1985.
Hedges, Inez, *Languages of Revolt: Dada and Surrealist Literature and Film*, Duke UP, Durham 1983.
Kuenzli, Rudolf, Ed., *Dada and Surrealist Film*, Willis Locker & Owen, New York 1987.
Kyrou, Ado, *Le Surréalisme au cinéma*, Arcanes, Paris 1953.
Lautréamont, Comte de (Isidore Ducasse), *Dichtungen II* [Poésies II], in: *Das Gesamtwerk.*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1963, S. 178-192. (Zitat davon abweichend neu übersetzt.)
Lewis, Helena, *The Politics of Surrealism*, Paragon House Publishers, New York 1988.
Nadeau, Maurice, *Documents Surréalistes*, Seuil, Paris 1948.
Nadeau, Maurice, *Geschichte des Surrealismus* [Histoire du surrealisme], Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1987.
Nysenholc, Adolphe, *L'Age d'or du comique. Sémiologie de Charlot*, Editions de l'Université de Bruxelles, Brüssel 1979.
Shi, David. E., „Transatlantic Visions: The Impact of the American Cinema upon the French Avant-Garde, 1918-1924", *»Journal of Popular Culture«* 14. 4. 1981, 583-596.
Soupault, Philippe, *Charlot*, Plon, Paris 1957.
Vovelle, José, „Magritte et le cinéma" in: *Peinture cinéma peinture*, Ausstellungskatalog des Museums von Marseilles, 1979, S. 196-207.

Anmerkungen

1 Chaplin spielt darin einen Kaufhausdetektiv, der sich mit einer Rolltreppe herumschlagen muß; der kleine Mann gegen die Bosheit der Menschen und die Tücken der Technik. Diesem frühen Stummfilm wurde später ein nicht unumstrittener Ton unterlegt.

2 Der „sentimentale Chaplin" im Original:
„Charlot sentimental" // Icare épris du ciel et de la Cimmérie / monte dans l'ascenseur en tenant un ravier; / misicienne sur la machine à écrire, / une fille de Saint-Paul (minnesota) caresse le clavier. / Soupire, / ô coeur gonflé d'affronts accumulés! / Aprés tout – cernant par la gauche / n'est-elle pas la déité / que – passant à sa droite – embauche / ta mâle et bien tienne beauté? / et ces moustaches que tortille / une galante main, ô fille! / font-elles pas que vous rêviez / du garçon d'hôtel au ravier? / Qu'en tombent les radis, les pickles, les concombres / dans la corbeille à papiers, / où, dédaignés de l'oublieux lyrisme, ils sombrent! / Hélas! il est / d'autres hommes sur la terre, / mais que leur âme est amère! / et qu'est-ce en toi qui leur déplait? / car – toujours – par la cheminée, / au meilleur moment du désir, / il faudra quitter l'amour et t'enfuir, / poursuivi, sur les toits emplumés de fumée! / / Vous policemen, prenez garde / de glisser contre la façade / au poids du criminel éperdu qu'innocente / avoir donné son coeur à quelque indifférente.

3 Der vollständige Text von *Hands off Love* ist in Nadeau, *Documents Surréalistes* abgedruckt.

4 Hier wird das surrealistische Erbe erkennbar, aus dem später Lacan schöpft.

5 Es geht um das lautmalerische Wesen der Verkettung von weiblicher Sphinx mit einer Pflanze [Torfmoos (sphagnidae)].

6 Picasso hat mit seinen Plastiken dieses surrealistische Prinzip allgemein bekannt gemacht.

7 Frz. *navet*, Rübe, bedeutet zugleich auch Kitsch in Bild, Film, oder Buch (Schmöker), „Schmarren", „Quatsch".

8 Die vollständigere Version von Lautréamonts Text (aus *Poêsies II* [1870]) lautet: „Die Poesie sollte die praktische Wahrheit zum Ziel haben. Sie drückt die Beziehungen aus, die zwischen den Grundprinzipien und den zweitrangigen Wahrheiten des Lebens bestehen. (...) Sie entdeckt die Gesetze, die die theoretische Politik beleben, den Weltfrieden, die Widerlegungen Machiavellis, die Würfelbecher, aus denen die Werke von Proudhon hervorgegangen sind, die Psychologie der Menschheit. Ein Dichter sollte nützlicher sein als irgend ein anderer Bürger seines Stammes." [Lautréamont 80].

9 „J'empêche en respirant certains gens de vivre / Je trouble leur sommeil d'on ne sait quel remords / Il paraît qu'en rimant je débouche les cuivres / Et que ça fait bruit à réveiller les morts."

Walter Benjamin und der Surrealismus

Die Geschichte einer revolutionären Bezauberung

Michael LÖWY

Faszination ist der einzige Begriff, der die Intensität der Gefühle Walter Benjamins anläßlich seiner Entdeckung des Surrealismus in den Jahren 1926-27 auszudrücken vermag.

Eine Faszination, die auch in seinem Bemühen, der Bezauberung der von André Breton und seinen Freunden gerundeten Bewegung zu entkommen, Ausdruck fand. Es war bekanntlich diese Entdeckung, aus der das Passagenprojekt herausgewachsen ist. In einem Brief an Adorno aus dem Jahre 1935 beschreibt Benjamin die Entstehung des *Passagenwerks*, mit dem er sich dreizehn Jahre lang, bis zu seinem Tod beschäftigte, mit folgenden Worten: „Da steht an ihrem Beginn Aragon – Le Paysan de Paris, von dem ich des Abends im Bett nie mehr als zwei bis drei Seiten lesen konnte, weil mein Herzklopfen dann so stark wurde, daß ich das Buch aus der Hand legen mußte".[1]

Nach einem Aufenthalt in Paris im Sommer des Jahres 1926 reiste Benjamin nach Moskau und nach seiner Rückkehr hielt er sich im Sommer des Jahres 1927 erneut in Paris auf. Dies war wahrscheinlich der Zeitpunkt, an dem er sich mit dem Werk Aragons, das im Jahre 1926 veröffentlicht worden war, sowie mit anderen surrealistischen Werken bekannt machte. Warum diese unmittelbare Anziehung und diese innere Verwirrung? Gerschom Scholem, der ihn in Paris im Jahre 1927 besuchte, wirft ein Licht auf die Beweggründe, von denen er als „das brennende Interesse" seines Freundes für die Surrealisten spricht. Unter diesen hatte er „einige Dinge", die im Laufe der letzten Jahre in ihm „explodiert wären", gefunden. Mit anderen Worten: „er pflegte die Zeitschriften zu lesen, in denen Aragon und Breton ihre Ideen verkündeten, die – in einem gewissen Sinne – seinen eigenen aus tiefster Überzeugung entsprachen".[2] Wir werden später sehen, was für „Ideen" das sind.

Wir wissen nicht, ob Benjamin sich mit Breton oder mit den anderen Surrealisten traf: Nichts in seinem Briefwechsel deutet darauf hin. Im Gegenteil, laut Adorno und Scholem (in ihrem Vorwort zu den Briefen), scheint er einen Briefwechsel mit dem Autor des Manifests des Surrealismus geführt zu haben – diese Briefe sind aber heute „verschwunden oder unauffindbar".[3]

Der Eindruck, der aus dieser Entdeckung hervorging, wird einigermaßen erläutert in der *Einbahnstraße* (1928), die Benjamin zu diesem Zeitpunkt veröffentlichte. Ernst Bloch glaubte, dieses Werk verdiene als „typischer" Vertreter des „surrealistischen Gedankens" erwähnt zu werden, was eine ziemlich übertriebene und eigentlich unzutreffende Behauptung ist.[4]

In der Tat versucht Benjamin, sich von einer Faszination, die ihm gefährlich erscheint, zu befreien, um die *differentia specifica* des eigenen Projekts hervorzuheben.

In einem Brief an Scholem, datiert mit November 1928, erklärt er, daß er das Bedürfnis verspüre, „diese Arbeit einer unmittelbaren Nähe mit der surrealistischen Bewegung zu entreißen, die, wie verständlich und gerechtfertigt sie auch sei, mir tödlich sein könnte", – ohne auf das philosophische Erbe verzichten zu müssen.

Was ist diese „verständliche" und „gerechtfertigte Nähe"?

Gotischer Marxismus?

Margaret Cohen stellte in ihrem jüngsten Werk: *Profane Illumination* eine interessante These auf, indem sie ihre gemeinsame Darstellung Benjamins und André Bretons anders, als in der vorherrschenden Interpretation mit einer materialistisch-metaphysischen Tendenz, die durch die evolutionäre Ideologie des Fortschritts verunreinigt sei, vom Standpunkt eines „gotischen Marxismus" behandelt. Nichtsdestoweniger befindet sich diese Autorin, wie mir scheint, auf dem Holzweg mit ihrer Definition des Marxismus – der Benjamin und den Surrealisten gemeinsam sei: „Eine Genealogie, die fasziniert ist von den irrationalen Momenten, die die existierende Gesellschaft durchdringen, und die davon träumt, diese zu benützen, um eine gesellschaftliche Änderung zu bewirken".[5]

Der Begriff des „Irrationalen" fehlt sowohl in den Schriften Walter Benjamins als auch in den Schriften Bretons: Er blickt auf eine rationalistische Vision der Welt zurück, hervorgegangen aus der Philosophie der Lumières, die unsere beiden Autoren zu überschreiten beabsichtigen (im Doppelsinn der Hegelschen Aufhebung). Im Gegensatz dazu ist der Begrff des gotischen Marxismus aufschlußreich, vorausgesetzt man interpetiert „gotisch" als romantischen Begriff, als die Faszination von der Bezauberung und dem Erstaunlichen sowie von den eigentümlichen Reizen, die von den vor der Moderne entstandenen Gesellschaften und Kulturen ausgehen.

Die gotischen Anspielungen, die den Werken Bretons und Benjamins zugrundeliegen, sind dem englischen gotischen Roman des 18. Jahrhunderts sowie bestimmten romantischen deutschen Romanen des 19. Jahrhunderts entnommen.

Der gotische Marxismus, der beiden gemeinsam ist, war doch ein historischer Materialismus, der für die magische Dimension antiker Kulturen, den „dunklen" Augenblick der Revolte, die Erleuchtung, die wie ein Blitz den Himmel des revolutionären Unterfangens sprengt, aufgeschlossen war. „Gotisch" ist auch im wörtlichen Sinne als die positive Bezugnahme auf bestimmte wichtige Momente in der profanen mittelalterlichen Kultur zu verstehen: Es ist kein Zufall, daß sowohl Breton als auch Benjamin die provençalischen Liebeshöfe des Mittelalters bewundern, da sie eine der reinsten Offenbarungen der Erleuchtung seien. Ich sage „profan" weil nichts für die Surrealisten so abscheulich ist wie die Religion im Allgemeinen und die römisch-katholische im Besonderen. Benjamin hat nicht Unrecht, wenn er auf „die bittere und leidenschaftliche Revolte gegen den Katholizismus, mit der Rimbaud, Lautréamont und Apollinaire den Surrealismus schufen", hinweist.[6]

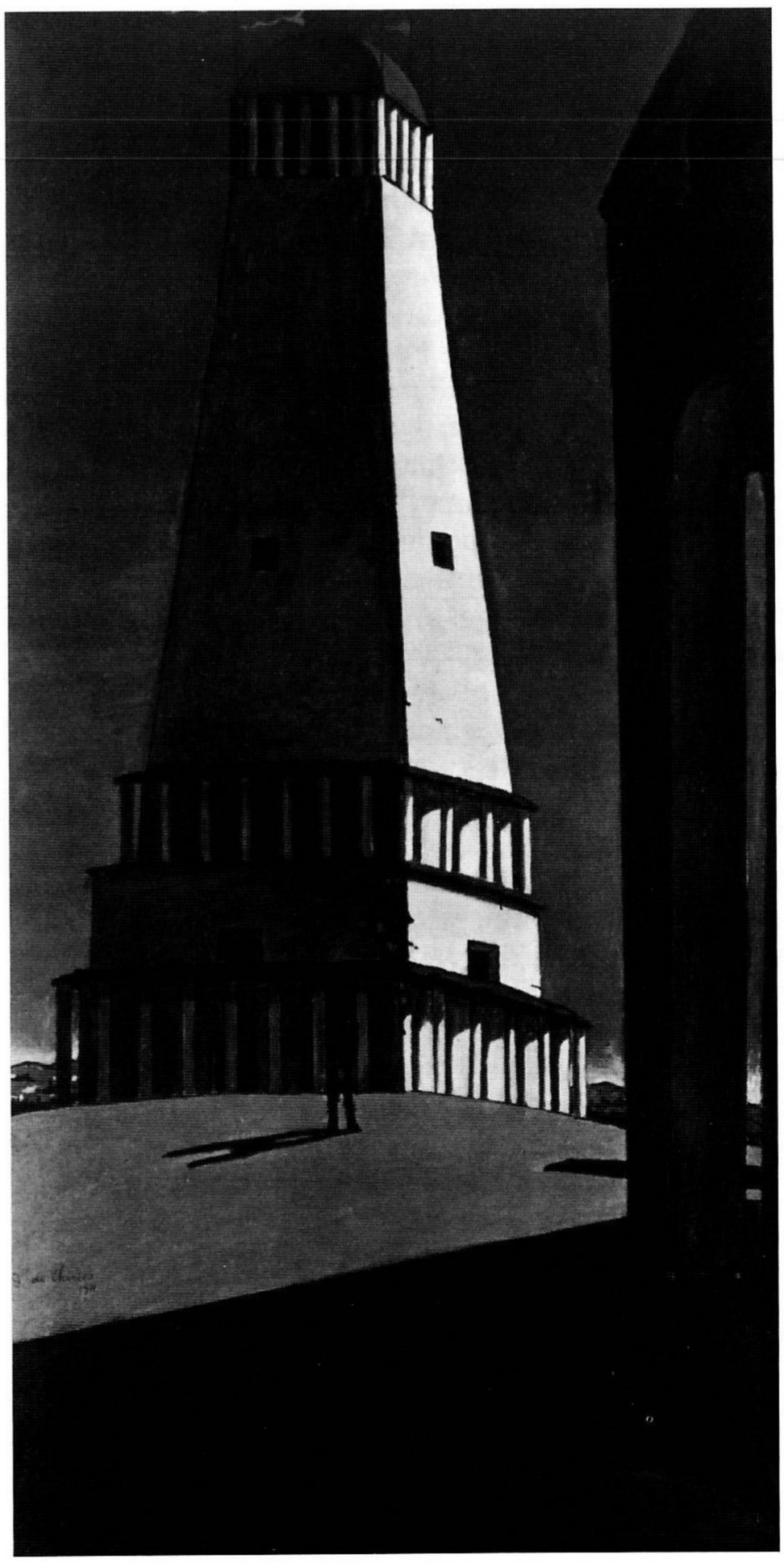
Wir müssen aber den Artikel *Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz*,

den Benjamin im Februar des Jahres 1929 in der Zeitschrift »Literarische Welt« veröffentlichte, eingehender untersuchen, um wirklich zu verstehen, worin die tiefe Verwandtschaft Benjamins mit dem Werk Bretons, Aragons und deren Freunden besteht. Dieser schwierige Text, der während des Jahres 1928 verfaßt wurde, ist manchmal ungerecht, oft rätselhaft, immer inspiriert, mit Bildern und fremden Allegorien besetzt und verfügt über einen ungewöhnlichen Reichtum. Es handelt sich nicht um einen Artikel der literarischen Kritik im gewöhnlichen Sinne, sondern um einen dichterischen, philosophischen und politischen Aufsatz von besonderer Bedeutung, der mit erstaunlichen Erkenntnissen und „profanen Erleuchtungen" überrascht. Versuchen wir, einige entscheidende Momente zu rekonstruieren, ohne den Anspruch auf Vollständigkeit zu erheben.

In den Augen Benjamins ist die Bewegung des Surrealismus alles andere als bloß eine Clique von Literaten – eine Meinung, die er der spießbürgerlichen „Expertenversammlung" zuschreibt, wie er „die Neunmalklugen" ironisch nennt. Es handelt sich auch nicht nur um eine „künstlerische Bewegung", sondern um einen Versuch, dank einer Vielzahl magischer Erfahrungen von revolutionärer Reichweite „den Bereich der Literatur von innen her zu zersprengen" . Genaugenommen handelt es sich um eine „erleuchtete" Bewegung, die zutiefst freiheitlich gesinnt ist und zugleich die Demarkationslinie zwischen ihr und dem Kommunismus niederreißen will.

Wenn diese Vorgangsweise bei Benjamin ein „brennendes Interesse" (Scholem dixit) auslöst, so auch deshalb, weil sie seiner eigenen Methode, die er im Laufe der letzten zehn Jahre entwickelt hat, entspricht? Von einer anarchistischen Empfindsamkeit beseelt – oder als „revolutionärer Nihilist", um einen seiner Lieblingsbegriffe zu verwenden – stand er Sorel ziemlich nahe (siehe seinen Artikel *Die Kritik der Gewalt* aus dem Jahre 1921). Benjamin entdeckt den Kommunismus dank der schönen Augen der Asja Lacis (Capri, 1923) und die marxistische Philosophie durch die Lektüre der *Geschichte des Klassenbewußtseins* von Lukács. Trotz seiner endgültigen Entscheidung, sich nicht der kommunistischen Bewegung anzuschließen, bleibt er nichtsdestoweniger naher Sympathisant sui generis, einer der sich vom durchschnittlichen Typus durch Klarheit und kritische Distanz unterscheidet – wie sein Artikel *Moskau* (in »Die Kreatur«, Nr. 2, 1927, S. 71-101) deutlich beweist. Eine Kritik, die sich zweifelsohne aus der erfrischenden, freiheitlich gesinnten Quelle nährt, die fortwährend im Inneren seines Werkes (manchmal untergründig) fließt.

Diese enge politisch-kulturelle Verwandtschaft mit dem Surrealismus wird außerdem in den ersten Absätzen des Artikels ausführlich beschrieben, wo Benjamin sich selbst als „deutschen Betrachter" beschreibt, der sich in einer „äußerst exponierten Stellung zwischen anarchistischer Fronde und revolutionärer Disziplin" befindet. Nichts zeigt konkreter den brennenden Wunsch, die Demarkationslinie zwischen den zwei Polen niederzureißen, als die Demonstration, die von den Kommunisten und den Freiheitlichen zur Verteidigung der Anarchisten Sacco und Vanzetti organisiert worden war. Die Surrealisten haben das sehr wohl bemerkt, und Benjamin erwähnt eine „ausgezeichnete Stelle" in der *Nadja* über die „hinreißenden Pariser Plünderungstage im Zeichen Saccos und Vanzettis", während Breton kommentiert, „der Boulevard Bonne-Nouvelle habe an diesen Tagen das strategische Versprechen der Revolte eingelöst, das sein Name schon immer gegeben habe".[7]



Giorgio de Chirico, Die Sehnsucht nach dem Unendlichen, 1913

Für Benjamin ist der Begriff „Anarchie" sehr dehnbar. In seiner Beschreibung der fernen/nahen Anfänge des Surrealismus, schreibt er: „Es haben in den Jahren 1865 bis 1875 einige große Anarchisten, ohne voneinander zu wissen, an ihren Höllenmaschinen gearbeitet. Und das Erstaunliche ist: sie haben unabhängig voneinander deren Uhr genau auf die gleiche Stunde gestellt, und vierzig Jahre später explodierten in Westeuropa die Schriften Dostojewskis. Rimbauds und Lautréamonts zu gleicher Zeit".[8] Das Datum, 40 Jahre nach 1875, bezieht sich aller Wahrscheinlichkeit nach auf die Anfänge des Surrealismus, die mit dem Erscheinen des ersten *Manifests* zu datieren sind. Der Grund, warum er diese drei Autoren als „große Anarchisten" bezeichnet, liegt nicht nur darin, daß das Werk Lautréamonts, „ein wirklich regelloser Block", der aufständischen Tradition angehört, oder daß Rimbaud Kommunarde gewesen war. Sondern vor allem deshalb, weil ihre Werke – wie das Dynamit des Ravachol oder der russischen Nihilisten in einem anderen Bereich – die bürgerliche moralische Ordnung, „den moralisierenden Dilettantismus der Spießer und Philister", sprengen.[9]

Die freiheitlich gesinnte Dimension des Surrealismus drückt sich aber auf direktere

Art und Weise aus: „Seit Bakunin hat es in Europa keinen radikalen Begriff von Freiheit mehr gegeben. Die Surrealisten haben ihn." In der ungeheuer umfangreichen Literatur der letzten 70 Jahre über die Surrealisten findet man selten eine so treffende Formel, die mit einigen einfachen und differenzierenden Worten, „den unzerbrechlichen Kern der Nacht" der von André Breton gegründeten Bewegung auszudrücken vermag. Laut Benjamin, ist es „die Feindschaft der Bourgeoisie gegen jedwede Bekundung radikaler geistiger Freiheit", die die Surrealisten nach links zur Revolution und, seit dem Marokkokrieg, zum Kommunismus drängte. Im Jahre 1927 wurden Breton und die anderen Surrealisten bekanntlich Mitglieder der Kommunistischen Partei Frankreichs.[10]

Ein Rausch?

Diese Tendenz einer Politisierung und wachsenden Verpflichtung bedeutet in den Augen Benjamins nicht, daß der Surrealismus auf seine magischen und freiheitlich gesinnten Elemente verzichten müsse. Im Gegenteil, dank dieser Eigenschaften spielt der Surrealismus eine einmalige, unersetzliche Rolle in der revolutionären Bewegung: „Die Kräfte des Rausches für die Revolution zu gewinnen, darum kreist der Surrealismus in allen seinen Büchern und Unternehmungen. Das darf er seine eigenste Aufgabe nennen." Nichtsdestoweniger muß der Surrealismus notwendigerweise seinen zu engen Standpunkt aufgeben und sich an den Kommunismus anschließen, um diese Aufgabe erfüllen zu können: „Für die ist's nicht damit getan, daß, wie wir wissen, eine rauschhafte Komponente in jedem revolutionären Akt lebendig ist. Sie ist identisch mit der anarchischen. Den Akzent aber ausschließlich auf diese setzen, das hieße die methodische und disziplinäre Vorbereitung der Revolution völlig zugunsten einer zwischen Übung und Vorfeier schwankenden Praxis hintansetzen".[11]

Worin besteht dieser *Rausch*, aus dem Benjamin die revolutionären Kräfte beziehen will? In der *Einbahnstraße* (1928) beschreibt Benjamin den Rausch als Ausdruck der magischen Beziehung unserer Vorfahren zum Kosmos, gibt aber zu, daß die Erfahrung des Rausches, die diese rituelle Beziehung zur Welt darstellt, aus der modernen Gesellschaft verschwunden ist. In seinem Aufsatz in der »Literarischen Welt« scheint er diese Erfahrung in einer neuen Form – im Surrealismus – wiedergefunden zu haben.[12]

Die Darstellung findet sich in zahllosen Schriften Benjamins: Die revolutionäre Utopie greift die wiederentdeckten alten, vorgeschichtlichen Erfahrungen nochmals auf – das Matriarchat (Bachofen), den ursprünglichen Kommunismus, die klassenlose, vorstaatliche Gesellschaft, die ursprüngliche Eintracht mit der Natur, das verlorene Paradies, von dem wir durch den Wirbel „Fortschritt" entfernt werden, das frühere Leben, in dem der wunderschöne Frühling seinen Duft noch nicht verloren hatte (Baudelaire). Auf keinen Fall empfiehlt Benjamin eine Rückkehr zur Vergangenheit, sondern – gemäß der eigentlichen Dialektik der revolutionären Romantik – einen Abstecher durch die Vergangenheit in Richtung einer *neuen Zukunft*, in die alle Eroberungen der Moderne seit 1789 eingefügt werden.[13]

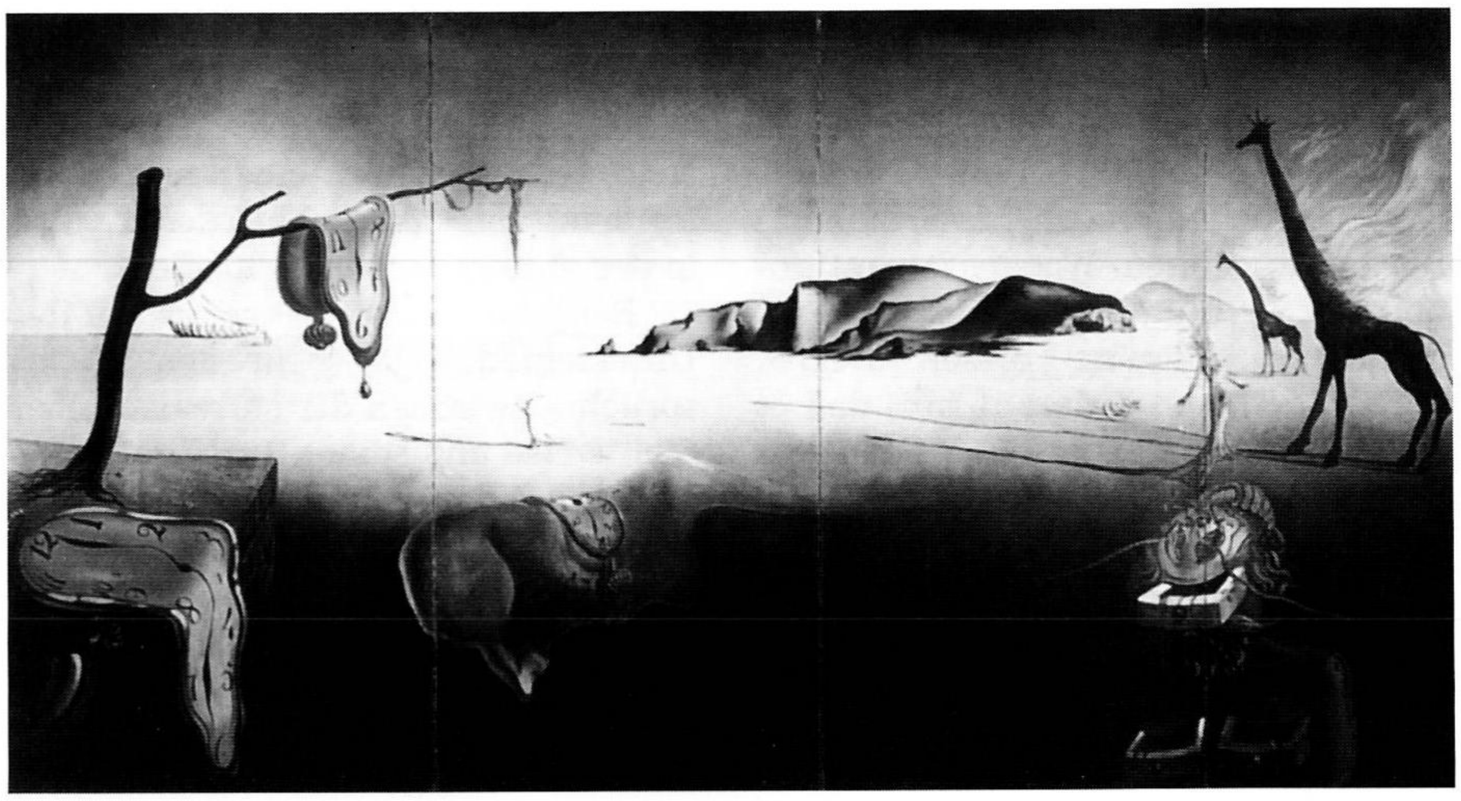
Dies gilt auch für den modernen Rausch, dessen Macht die Surrealisten verfallen sind. Sie sind aber keineswegs geneigt, den alten Rausch der Antike für sich zu beanspruchen. Benjamin besteht überdies darauf, die minderen und einfacheren Formen des Rausches – religiöse oder durch Drogen hervorgerufene Extasen – von einer höheren Form, die vom Surrealismus – die profane Erleuchtung „einer materialistischen, anthropologischen Inspiration" – entdeckt wurde, zu unterscheiden. Diese ergiebige, aber schwer auslegbare, nicht-religiöse Form der Erleuchtung ist sowohl an den Liebeshöfen des Mittelalters als auch in der anarchistischen Revolte, in *Nadja* und in dem gegenwärtigen Geheimnis im Kern des Alltäglichen zu finden. Breton deutet in der *Introduction au Discours sur le peu de Réalité* an, wie der philosophische Realismus des Mittelalters der profanen Erleuchtung der Surrealisten zugrunde liegt, hat aber den Übergang „ins magische Wortreich" gefunden, wo „Parole, Zauberformel und Begriff durcheinandergehen".[14]

Wenn die moderne prosaische und bornierte kapitalistisch-industrielle Zivilisation – die Welt der Spießer und der Philistiner – von einer Entzauberung der Welt gekennzeichnet ist, wie Max Weber es so treffend schildert, wird das romantische Weltbild, von dem die Surrealisten „den Kometenschweif" bilden (Breton), vor allem von dem eifrigen, zuweilen verzweifelten Streben nach einer nochmaligen Bezauberung der Welt hervorgerufen. Benjamin verstand nur zu gut, daß es das profane, „materialistische und anthropologische" Wesen seiner Zauberformeln, die nicht-religiöse, sogar zutiefst anti-religiöse Wesensart seiner „magischen Erfahrungen", die postmystische Berufung seiner „Erleuchtungen" waren, die den Surrealismus von der Romantik des 19. Jahrhunderts unterscheiden.[15]

Eine der „Erleuchtungen" bestand in der Entdeckung der revolutionären Energien, die im „Veralteten" durch die Surrealisten zum Vorschein gebracht wurden: „in den ersten Eisenkonstruktionen, den ersten Fabriksgebäuden, den frühesten Photos, den Gegenständen, die im Aussterben begriffen sind, den Salonflügeln"; gerade diesen schenkt Benjamin seine besondere Aufmerksamkeit. Wie „stehen diese Dinge zur Revolution"? Benjamin erläutert es nicht. Handelt es sich um Anzeichen der Unsicherheit, einer Historisierung oder der Vergänglichkeit der bourgeoisen Strukturen, Denkmäler und Institutionen schlechthin? Oder handelt es sich eher um eine ironische und subversive Bemerkung hinsichtlich des bourgeoisen Anspruchs auf „die Neuheit und das Moderne"?[16] Der Rest des Absatzes scheint eine andere Wendung zu nehmen, da hier die Armut und das Elend der „proletarischen Stadtviertel" beschrieben wird: „Wie das Elend, nicht nur das soziale, sondern genauso das architektonische, das Elend des Interieurs, die versklavten und versklavenden Dinge in revolutionären Nihilisimus umschlagen, das hat vor diesen Sehern und Zeichendeutern noch niemand gewahrt". Aber selbst Paris, „das Traumobjekt schlechthin", ist auch Quelle einer revolutionären Erfahrung, denn „erst die Revolte verleiht dem Antlitz Paris' seinen surrealistischen Ausdruck."[17]

Die Argumentation Benjamins schwankt zwischen diesen beiden divergierenden Methoden, die einander nicht unbedingt widersprechen, aber keineswegs ein einheitliches Kriterium des Urteils darstellen – wenn dieses Kriterium nicht darin bestehen sollte, im einzelnen „Ding" „die historische Sicht der Vergangenheit gegen eine politische" zu tauschen, das heißt, jedes „Objekt" vom Standpunkt dessen zukünftiger oder antizipierbarer revolutionären Abschaffung aus zu betrachten.[18]

Benjamin wirft aber dem Surrealismus vor, Gefangener bestimmter „romantischer Vorurteile" zu sein und auf eine „zu schnelle, keineswegs dialektische Art das Wesen des Rausches zu be-



Salvador Dali, Der Traum der Venus, 1939

greifen". Die Surrealisten wissen nicht, daß die Lektüre und das Denken auch eine Quelle der profanen Erleuchtung sind: „die passionierteste Untersuchung des Haschischrausches wird einen über das Denken nicht halb so viel lehren, wie die profane Erleuchtung des Denkens über den Haschischrausch".[19] Diese Kritik ist umso befremdender, wenn man bedenkt, daß die Surrealisten – im Gegensatz zu Benjamin! (siehe seinen Text *Haschisch in Marseille*) – nie viel von Erfahrungen durch Drogen gehalten haben und immer mehr Interesse für die *Bekenntnisse eines Englischen Opiumessers* von de Quincey als für den eigentlichen Konsum dieser sanften Droge gezeigt haben.

Pessimismus

Obwohl der Essay Benjamins eine Fülle von profanen Erleuchtungen enthält, weist keine Erleuchtung eine so erstaunliche, so unheimlich warnende Kraft auf, wie die Aufforderung zur „Organisierung des Pessimismus". Nichts scheint dümmer und stupider in den Augen Benjamins als der Optimismus der bürgerlichen Parteien und der Sozialdemokratie, deren Programm nichts anderes als ein „schlechtes Frühlingsgedicht" sei.[20] Im Gegensatz zu „diesem gewissenlosen, diesem dilettantischen Optimismus", den die Ideologie des linearen Fortschritts inspirierte, entdeckt er im Pessimismus die Demarkationslinie zwischen Surrealismus und Kommunismus. Natürlich handelt es sich hier nicht um eine kontemplative, fatalistische Haltung, sondern um einen aktiven, „organisierten", praktischen Pessimismus, der das Böse mit allen Mitteln abzuwenden strebt.

Woraus besteht der Pessimismus der Surrealisten? Benjamin zitiert einige „Prophezeiungen" sowie eine „Ahnung" bestimmter „Greueltaten" Appollinaires und Aragons: „die Verlagshäuser werden mit Gewalt besetzt, Gedichtsammlungen werden verbrannt, die Dichter getötet." Das Beeindruckende in diesem Zitat ist nicht nur die präzise Ahnung eines Ereignisses, das sechs Jahre später zum Autodafé der „anti-deutschen" Bücher durch die Nazis im Jahre 1938 führen wird – es genügt, die Wörter „jüdische Autoren" (oder anti-faschistische) nach „Gedichtsammlungen" hinzuzufügen –, sondern auch und vor allem der Ausdruck Benjamins (den man weder bei Apollinaire noch bei Aragon findet), um diese „Greueltaten" zu schildern: „ein Dichterpogrom". Handelt es sich um Dichter oder um Juden? Es sei denn, beide wären von dieser ungewissen Zukunft bedroht. Wie wir später sehen werden, war dies nicht die einzige unheimliche „Ahnung" in diesem Text voller Überraschungen.

Andererseits frägt man sich, worauf das Konzept des Pessimismus sich beim Kommunismus beziehen soll: feierte dessen Doktrin im Jahre 1928 nicht gerade den Siegeszug des Sozialismus in der UdSSR und den unmittelbaren Zusammenbruch des Kapitalismus – liefert nicht gerade diese Doktrin ein Beispiel einer optimistischen Illusion? In der Tat entnahm Benjamin den Begriff „Organisierung des Pessimismus" einem Werk, das er hochpries: *La révolution et les intellectuels* (1926) von Pierre Naville. Naville stand den Surrealisten nahe (er war einer der Redakteure der Zeitschrift »La Révolution Surréaliste» gewesen); zu diesem Zeitpunkt hatte er beschlossen, sich innerhalb der kommunistichen Bewegung politisch zu engagieren, und wollte dieses Engagement mit seinen Freunden teilen. Er forderte sie auf, „ihre ablehnende anarchistische Haltung" zugunsten „der disziplinierten Aktion des Klassenkampfes" aufzugeben und „für den revolutionären Weg, den einzigen revolutionären Weg, für den marxistischen Weg entschlossen zu agieren". Wie wir schon gesehen haben, gibt Benjamin die Haltung Navilles den Surrealisten gegenüber wieder, zugleich behält er sich aber eine größere Offenheit gegenüber der revolutionären Bedeutung der Freiheit vor.

Nun betrachtet Pierre Naville den Pessimismus in seiner aktuellen Bedeutung und noch mehr unter dem Aspekt zukünftiger Entwickungen als die größte Tugend des Surrealismus. Dieser Pessismus findet seine Nahrung in „Gründen, die jeder denkende Mensch anführen könnte, um sein Vertrauen, insbesondere auf moralischer Ebene, nicht in den Mitmenschen zu setzen". Dieser Pessimismus, der „die Quelle der revolutionären Methode von Marx" darstellt, ist in seinen Augen der einzige Weg, „den Nichtigkeiten und Enttäuschungen eines Zeitalters der Kompromisse zu entkommen". Er lehnt den „derben Optimismus" eines Herbert Spencer, – den er als „ungeheuer borniert" abtut – oder den eines Anatole France, dessen „berüchtige Witze" er nicht leiden kann, ab und folgert: „man muß den Pessimismus organisieren", „die Organisierung des Pessimismus" ist die einzige Parole, die uns retten kann".[21]

Es scheint überflüssig zu erwähnen, daß diese leidenschaftliche Apologie des Pessimismus kaum repräsentativ für die politische Kultur des damaligen französischen Kommunismus war. In der Tat wurde Naville kurz danach von der Partei ausgeschlossen: die Logik seines Pessimismus führte ihn zum linken Flügel der kommunistischen Opposition („Trotzkisten"). Bald wurde er einer ihrer Führer. Die Tatsache, daß Benjamin in seinem Artikel sowohl positiv über Naville als auch über Trotzki selbst spricht, hinsichtlich der Kritik des Begriffs „proletarische Kunst", in dem Augenblick wo der Gründer der Roten Armee bereits von der Sowjetischen Kommunistischen Partei ausgeschlossen war und nach Alma Ata verbannt wurde, bezeugt die Unabhängigkeit seines Geistes.

Laut Benjamin liegt die Kardinalfrage hinsichtlich der Voraussetzungen der Revolution, die das Buch Navilles aufwirft, darin, ob eine „Änderung der Gesinnung oder der äußeren Verhältnisse" erforderlich sei. Freudig muß er

gestehen: „Die Surrealisten sind einer kommunistischen Antwort immer näher gekommen." Worin besteht diese Antwort?

„Pessimismus auf der ganzen Linie. Jawohl und durchaus. Mißtrauen in das Geschick der Literatur, Mißtrauen in das Geschick der Freiheit, Mißtrauen der europäischen Menschheit, vor allem aber Mißtrauen, Mißtrauen und Mißtrauen in alle Verständigung: zwischen den Klassen, zwischen den Völkern, zwischen den Einzelnen. Und unbegrenztes Vertrauen allein in I.G. Farben und die friedliche Vervollkommnung der Luftwaffe."[22]

In diesem Zitat – ein gelungenes Beispiel der profanen Erleuchtung – geht Benjamin weiter als die Surrealisten und Naville, dem er die Gesinnung des Mißtrauens und die Ablehnung jeglichen Kompromisses entnimmt. Seine pessimistische/revolutionäre Vision läßt ihn die Katastrophen – treffend zusammengefaßt im ironischen Satz über das „unbegrenzte Vertrauen" –, die auf Europa zukommen würden, intuitiv, aber mit einer unheimlichen Genauigkeit ahnen. Selbstverständlich nicht einmal er, der pessimistischte von allen, konnte die Zerstörung, die die Luftwaffe in den Städten und unter der europäischen Zivilbevölkerung verursachen würde, voraussehen. Noch weniger konnte er sich vorstellen, daß I.G. Farben, weniger als zwölf Jahre später, sich mit der Herstellung von Zyklon B, dem Gas, das verwendet wurde, um den Völkermord zu „rationalisieren", einen Namen machen würde, oder daß in ihren Fabriksgebäuden hunderttausende Lagerinsassen beschäftigt würden. Benjamin war doch der einzige unter den damaligen marxistischen Denkern und Führern, die die ungeheuerlichen Katastrophen, die die industrielle/bourgeoise Gesellschaft in eine Krise stürzen sollten, voraussah. Dieser Absatz – der Kern des Artikels – ist nicht zu trennen von den anderen, mit ihm nimmt dieser Essay des Jahres 1929 einen eigenen Platz in der literarischen oder revolutionären Kritik der Zwischenkriegszeit ein.

Anthropologischer Materialismus?

Der Artikel endet mit einem bedingungslosen Lob des Surrealismus, insofern das Erbe des „anthropolgischen Materialismus" Hebbels, Georg Büchners, Nietzches und Rimbauds ein erstaunliches Kollektiv von Vorläufern darstellt. Laut Benjamin unterscheidet sich dieser neue Materialismus vom Materialismus eines Vogts und Bucharins, den er eine Metaphysik nennt. Man könnte meinen, er habe die Kritik Lukács, die im Jahre 1926 veröffentlicht wurde, über den Materialismus Bucharins gelesen. Was heißt „anthropologischer Materialismus" genau? Benjamin erläutert diesen Begriff nicht, aber deutet darauf hin, daß es sich um die Erkennntis: „Auch das Kollektivum ist leibhaft" handle, und erst wenn die revolutionäre Spannung dieses leiblichen Kollektivs entladen wird, „hat die Wirklichkeit so sehr sich selbst übertroffen, wie das kommunistische Manifest es fordert."

Worin bestehen diese Forderungen? Benjamin gibt keine Antwort, fügt aber eine Bemerkung am Schluß des Essays hinzu: „Für den Augenblick sind die Surrealisten die einzigen, die seine heutige Order (des Kommunistischen Manifests, M.L.) begriffen haben. Sie geben, Mann für Mann, ihr Mienenspiel im Tausch gegen das Zifferblatt eines Weckers, der jede Minute sechzig Sekunden lang anschlägt." Diese Behauptung ist in mehrfacher Hinsicht erstaunlich: einerseits scheint sie, bei aller Kritik ihrer Begrenztheiten, die Surrealisten doch als die einzigen hinzustellen, die auf der Höhe der Forderungen des Marxismus sind, was gleichzeitig bedeutet, daß andere marxistische Intellektuelle (Bucharin?) auf einem niedrigeren Niveau stünden. Andererseits aber ist Benjamin jetzt weit davon entfernt, Aragons „Vague de Rêves" – das er am Beginn des Essays als typisches Beispiel des „heroischen Stadiums" der Bewegung, als ihr „dialektischer Kern" noch in einer unscheinbaren Substanz eingebettet lag, mit der surrealistischen Bewegung selbst zu identifizieren; diese verbindet er nun mit dem dialektischen Bild des Weckers.

Was bezeichnet diese rätselhafte Allegorie des Weckers, der „jede Minute sechzig Sekunden lang anschlägt"? Benjamin legt uns nahe, daß die einzigartige Bedeutung des Surrealismus zweifelsohne in seiner Gepflogenheit liege, jede Sekunde als die schmale Tür, durch welche die Revolution eintreten kann, zu betrachten. Diesen Satz wird Benjamin mit anderen Worten erst viel später schreiben. Unser Essay handelt jedoch ausschließlich von der Revolution, und alle profanen Erleuchtungen – abgesehen von diesem letzten, entscheidenden Fluchtpunkt – verlieren an Bedeutung.[23]

Eine Analyse des Stellenwerts des Surrealismus im *Passagenwerk* soll in einem anderen Artikel behandelt werden. Ich muß mich hier beschränken, indem ich bloß auf einen Aspekt hinweise, der in unmittelbarem Zusammenhang mit dem Schluß des Artikels in der »Literarischen Welt« steht.

Benjamin weist mehrmals auf den Unterschied – ja sogar den Widerspruch – zwischen der surrealistischen Sichtweise und seiner Sicht im *Passagenwerk*, analog einer Gegenüberstellung von Traum und Erwachen, hin:

„Abgrenzung der Tendenz dieser Arbeit gegen Aragon: Während Aragon im Traumbereich beharrt, soll hier die Konstellation des Erwachens gefunden werden. Während bei Aragon ein impressionistisches Element beibt – die „Mythologie" – und dieser Impressionismus ist für die vielen gestaltlosen Philosopheme des Buches verantwortlich zu machen – geht es hier um Auflösung der „Mythologie" zu einen Raum der Geschichte. Das freilich kann nur geschehen durch die Erweckung eines noch nicht bewußten Wissens vom Gewesenen".[24]

Wenn man bedenkt, daß dieser Text fast zur gleichen Zeit wie der Surrealismus-Artikel des Jahres 1929 redigiert wurde, wie können die Intentionen des *Passagenwerks* mit dem Bild des *permanenten Erwachens* als Inbegriff des Surrealismus in Einklang gebracht werden? Bei näherer Betrachtung scheint mir die wahrscheinlichste Hypothese eher eine Abgrenzung von den Vorstellungen Aragons und vielleicht vom „heroischen Stadium" der surrealistischen Bewegung zu sein, als eine Distanzierung vom Surrealismus der Jahre 1927-1928. Dies scheint umso wahrscheinlicher, als weder die zentralen Begriffe „Mythologie" noch „Impressionismus", ja nicht einmal die „gestaltlosen Philosopheme" in den zahllosen kritischen Bemerkungen, die Benjamin in seinem Essay in der „Literarischen Welt" an Breton und seine Freunde adressierte, aufscheinen.

Es war doch nicht seine Absicht, den Stellenwert des *Passagenwerks* auf eine Gegenüberstellung vom Traum und Erwachen zu reduzieren: es war doch Benjamins Ziel, wie auch das Baudelaires und André Bretons, eine neue Welt zu schöpfen, in der die Tat die Schwester des Traums sein wird? ■

Dr. Michael LÖWY ist Direktor eines Instituts für Soziologie des C.N.R.S. (Centre National de la Recherche Scientifique) in Paris und gehört zum Pariser surrealistischen Salon.

Er ist Mitherausgeber zweier Zeitschriften, »SURR« (Surréalisme, Utopie, Rêve, Revolte) und »Bulletin Surrealiste International«. Er wurde 1938 in Brasilien geboren, wohin seine Wiener Eltern emigrierten. Unter den zahlreichen Büchern von Michael Löwy sind zu erwähnen: *Erlösung und Utopie. Jüdischer Messianismus und anarchistisches Denken* (Berlin 1997); *On Changing the World. Essays in political philosophy from Karl Marx to Walter Benjamin* (1993); *Révolte et Mélancolie. Le romantisme à contre courant de la modernité* (Paris 1992).

Aus dem Französischen übersetzt von Margret Bardell und Wolfgang Priglinger.

Anmerkungen

1 Walter Benjamin, *Correspondance*, Paris, Aubier-Montaigne, 1979, II, S. 163-164. Benjamin veröffentlichte die Übersetzung einiger Auszüge aus Aragons Werk in der »Literarischen Welt« im Jahre 1929.

2 G. Scholem, Walter Benjamin, *Histoire d'une amitié,* Paris, Calmann-Lévy, 1981, S. 157-158.

3 Vorwort zu Walter Benjamin, *Briefe I*, S. 9 der französischen Ausgabe.

4 E. Bloch, *Heritage de ce temps*, S. 340. Siehe zu diesem Thema die Kritik Michel Izards, Walter Benjamin et le surréalisme, »Docsur«, Nr. 12, Juni 1990, S. 3.

5 Margaret Cohen, *Profane Illumination*. Walter Benjamin and the Paris of Surrealist Revolution, Berkeley 1993, S. 1-2.

6 W. Benjamin, Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz, in: *Gesammelte Schriften* (G.S.), Frankfurt, 1977, Bd. II,1, S. 297, 299. Ernst Bloch ist zweifelsohne ein typischer Vertreter des „gotischen Marxismus". Er macht kein Hehl, insbesondere in seinen frühen Werken (Geist der Utopie 1918-23), aus seiner Bewunderung für die mittelalterlichen Feste und die gotische Kathedrale.

7 W. Benjamin, *Der Surrealismus,* S. 295-296, 298.

8 Ebd., S. 306. Die Genealogie ist nicht ganz korrekt, da die Surrealisten Dostojewski nie als einen ihrer Vorläufer anerkannt haben.

9 W. Benjamin, *Der Surrealismus*, S. 305.

10 Ebd., S. 304, 308.

11 Ebd., S. 309. Benjamin spricht auch davon „die Revolte an die Revolution zu binden" (S. 308).

12 Zu diesem Thema siehe die Bemerkungen in: Margaret Cohen, *Profane Illumination*, S. 187-189.

13 Zum Thema der revolutionären Romantik siehe: Robert Sayre und Michael Löwy, *Revolte et mélancholie. Le romantisme à contre-courant de la modernité*, Paris, 1992.

14 Ebd., S. 305. Benjamin schreibt diese Art magischer Erfahrung der „ganzen avant-gardistischen Literatur" – den Futurismus eingeschlossen – zu. Und er beklagt sich darüber, daß der Begriff der profanen Erleuchtung bei den Surrealisten nicht profan genug ist. Die Episode mit Frau Sacco, der Hellseherin in Bretons *Nadja,* dient als Illustration. S. 300. In Wirklichkeit ist das Bild der „Hellseherin" für Breton – wie alle anderen Bilder in *Nadja* – ganz profan und hat keine „geistige" Bedeutung.

15 Richard Wolin, *Walter Benjamin. An Aesthetic of Redemption,* New York 1982. Auf Seite 182 findet man eine ausgezeichnete Definition der profanen Erleuchtung – illustriert durch einen surrealistischen Blick auf Paris: „Wie die religiöse Erleuchtung, fängt die profane Erleuchtung die Kräfte der geistigen Trunkenheit ein, um eine Offenbarung, eine Vision oder Intuition hervorzurufen, die den nüchternen Zustand der empirischen Wirklichkeit überschreitet; aber sie verursacht die Vision (...) ohne Rückgriff auf Dogmen über das Jenseits. Benjamin hat dabei klar die Wirkung der Trunkenheit, der Trance gesehen, die durch die surrealistischen „Romanzen" hervorgerufen wird, (...) in denen sich die Straßen von Paris (...) in ein trügerisches Wunderland verwandeln (...), wo die Monotonie der Konventionen durch die Kräfte des objektiven Zufalls zerrissen wird. Kann man nach Durchschreiten dieser verzauberten Landschaften an das Leben jemals wieder mit der üblichen Wohlgefälligkeit und Gleichgültigkeit herangehen."

16 Siehe dazu den Kommentar in: Rainer Rochlitz, *Le désenchantement de l'art*, Paris 1992, S. 156: Für Benjamin „hatte der Surrealismus gezeigt, auf welche Art das Bild eine revolutionäre Funktion erfüllen könnte: nämlich indem es das beschleunigte Altern der modernen Formen als unaufhörliche Produktion des Archaischen darstellt, die an den wahren Sinn der Gegenwart appelliert. Durch die Ruinen der Modernisierung hatte er die Notwendigkeit einer revolutionären Rückkehr sichtbar werden lassen."

17 W. Benjamin, *Der Surrealismus*, S. 300.

18 Ebd., S. 300.

19 Ebd., S. 309. Es scheint mir, daß sich Rainer Rochlitz irrt, wenn er dieses Zitat als eine Art Verabschiedung Benjamins vom Surrealismus interpretiert: „Wenn die Lektüre und das Denken auch Formen der Erleuchtung und des Rausches sind (...) hat der Surrealismus keine Berechtigung. Benjamin möchte die surrealistische Erfahrung auf ein Gebiet, das ihm fremd ist, versetzen: Das Gebiet der wirksamen Aktion. Georges Bataille lehnte, zweifelsohne nicht ohne guten Grund, eine solche Fusion ab."(Rainer Rochlitz, *Le désenchantement de l'art*, S. 154). Der Begriff des „Irrationalen" fehlt in dem Essay Benjamins, der keineswegs auf die „magischen Erfahrungen" des Surrealismus verzichten will. Andererseits ist Benjamins Aufforderung: „die Kräfte des Rausches für die Revolution zu gewinnen" etwas ganz anderes als eine einfache „Instrumentalisierung" der Künste für die Politik.

20 W. Benjamin, *Der Surrealismus,* S. 310.

21 Pierre Naville, *La révolution et les intellectuels,* Paris, 1965, S. 76-77, 110-117.

22 W. Benjamin, *Der Surrealismus*, S. 308.

23 Jacques Leenhardt hat einige sehr interessante Bemerkungen über die Beziehung zwischen Traum und Erwachen bei Benjamin gemacht, aber ich glaube, daß er sich irrt, wenn er „das Bild einer bestimmten Vorstellung des rationalistischen Denkens" in der Analogie des Weckers im Essay über den Surrealismus sehen will. (J. Leenhardt in H. Wisman (Hg.), *Walter Benjamin et Paris*, Paris 1986, S. 165). Es kommt Benjamin nicht in den Sinn, den Surrealismus als eine Art „rationalistisches" Denken zu bestimmen. Ebenso fehlt das konträre Konzept des Irrationalismus in seinem Artikel. Benjamins Darstellung der Surrealisten in seinem Essay ist gerade dadurch charakterisiert, daß Surrealismus sich nicht auf die „klassische" Dichotomie von „Rationalismus" und „Irrationalismus" reduzieren läßt.

24 W. Benjamin, *Passagenwerk*, Frankfurt 1980, Band 1, S. 571-572.

Marcuse, Surrealismus und Marxismus

Douglas KELLNER

Herbert Marcuse produzierte im Laufe seiner langen und außergewöhnlichen Karriere eine einmalige Kombination von Marxistischer Sozialtheorie, surrealistisch inspirierter Ästhetik, Psychoanalyse, und einer Philosophie der Befreiung.[1]

Das Konzept der „großen Verweigerung", das eine totale Ablehnung aller Institutionen, Ideen, und Lebensformen der existierenden Gesellschaft fordert, war möglicherweise vom Surrealisten André Breton beeinflußt und legt einen Zusammenhang zwischen Surrealismus und einer von Marcuses Schlüsselideen nahe. In seinem Hauptwerk der Befreiung, *Triebstruktur und Gesellschaft* (eine etwas zweifelhafte Übersetzung des Originaltitels *Eros und Civilisation*), setzt Marcuse den Surrealismus ausdrücklich mit einer Ästhetik der Befreiung gleich, und zitiert Breton mit seiner Würdigung der Einbildungskraft, einer Fähigkeit, die zu enthüllen vermag „was sein kann", die von einem besseren Leben träumen kann. Marcuse meinte (und dies ist *höchst* suggestiv!):

„Die Surrealisten erkannten die revolutionären Folgerungen aus Freuds Entdeckungen: ‚Vielleicht ist die Phantasie dabei, wieder in ihre alten Rechte einzutreten.' Aber wenn sie die Frage aufwerfen, ob der Traum nicht auch für die Lösung der fundamentalen Lebensfragen verwandt werden könnte, dann gingen sie mit der Forderung, daß der Traum ohne inhaltlichen Kompromiß in die Realität umgesetzt werden solle, über die Psychoanalyse hinaus. Die Kunst verbündete sich mit der Revolution. Das kompromißlose Bekenntnis zu den unverfälschten Wahrheitsgehalten der Phantasie erfaßt die Wirklichkeit vollkommener."[2]

Marcuse zitiert dann den Philosophen Whitehead mit seinem Begriff der „großen Verweigerung", die er als „Protest gegen unnötige Verdrängung, den Kampf für die ultimative Form der Freiheit, ‚ohne Angst zu leben', bezeichnet."[3] Im Vorwort zur 1960 erschienenen Ausgabe von *Vernunft und Revolution* verbindet Marcuse den Surrealismus mit dialektischem und revolutionärem Gedankengut: „Das gemeinsame Element ist die Suche nach einer ‚authentischen Sprache' – die Sprache der Verneinung als die Große Verweigerung, die Spielregeln zu akzeptieren, denen die Würfel unterliegen. Das Abwesende muß gegenwärtig gemacht werden, denn der größere Teil der Wahrheit befindet sich in dem das abwesend ist."[4]

Louis Aragon und die positive Utopie

Marcuses erste ausdrückliche Beschäftigung mit dem Surrealismus findet sich jedoch in einer Studie, die zu Lebzeiten unveröffentlicht blieb, und sich in den Herbert-Marcuse-Archiven in Frankfurt befindet. Datiert „September 1945" und betitelt „*Einige Bemerkungen zu Aragon: Kunst und Politik im Zeitalter des Totalitarismus*"[5], zeigt dieser Text, daß Marcuse sein Interesse für Kunst und Ästhetik durchgehend weiter verfolgte, das was sich schon in seinem Frühwerk findet und was man zu Recht den Kern seines späteren Werks nennen darf, das er während seiner Jahre im Staatsdienst verfaßte. Überdies zeigt der Text, daß Marcuse nie aufhörte, sich mit einer Art von weitgestecktem philosophischen und politischen Theoretisieren zu beschäftigten, das für sein späteres Werk (in den 1940er Jahren und danach) so charakteristisch werden sollte.

Der Text beginnt mit einer verzweifelten Feststellung, daß „die intellektuelle Opposition zu der vorherrschenden Form des Lebens zunehmend ohnmächtiger und ineffektiver zu werden scheint." Diese Passage – wahrscheinlich zu einem späteren Zeitpunkt geschrieben – enthält ein eindrucksvolles Statement über die Fähigkeit des existierenden Systems, alle revolutionären Inhalte zu absorbieren, und verweist auf das Dilemma, dem sich revolutionäre Kunst und Theorie gegenübersieht.[6] In dieser Welt sind ästhetischer Widerstand und Liebe die radikalsten oppositionellen Kräfte, denn sie stellen eine alternative Realität her, die völlig uneins mit der mondänen Realität ist. In seinem *Bemerkungen zu Aragon* meint Marcuse, daß die Kunst das Alltagsleben transzendiert allein aufgrund ihrer Form, durch ihre Fähigkeit, eine andere Welt zu schaffen, die Bilder eines besseren Lebens entwirft und die Mängel und Schrecken der existierenden Realität aufdeckt.

Marcuse beschreibt das Bemühen der Surrealisten, durch Kunst eine alternative Welt zu schaffen, aber ihre Revolte wurde nur zu leicht als ästhetische Mode absorbiert und der Terror in der surrealistischen Kunst „wurde vom wirklichen Terror bei Weitem übertroffen". Extrem formalistische Kunst, die allen Inhalt negierte, war darum bemüht, die ästhetische Revolution weiter voran zu treiben, aber auch sie wurde vom Markt absorbiert. Die Herausforderung an die emanzipatorische Kunst besteht demnach darin, das Ästhetische mit dem Politischen zu verbinden, eine formalistische Kunst zu schaffen, die auch die soziopolitische Realität bindet und progressive politische Effekte erzielt. Marcuse glaubt, daß die französischen Schriftsteller der Resistance dazu „eine neue Stufe einer Lösung" darstellen. Die politische Realität wird in ihrem Werk nicht direkt dargestellt, sondern dringt in eine Welt potentieller Liebe, Schönheit und Harmonie ein, um sie zu zerstören. Sie zertrümmert die ideale Welt, die in der großen Dichtung und Kunst entworfen wird, und erscheint dadurch als das, was negiert und selbst zerstört werden muß, als das, was der Freiheit und Glückseligkeit im Wege steht.

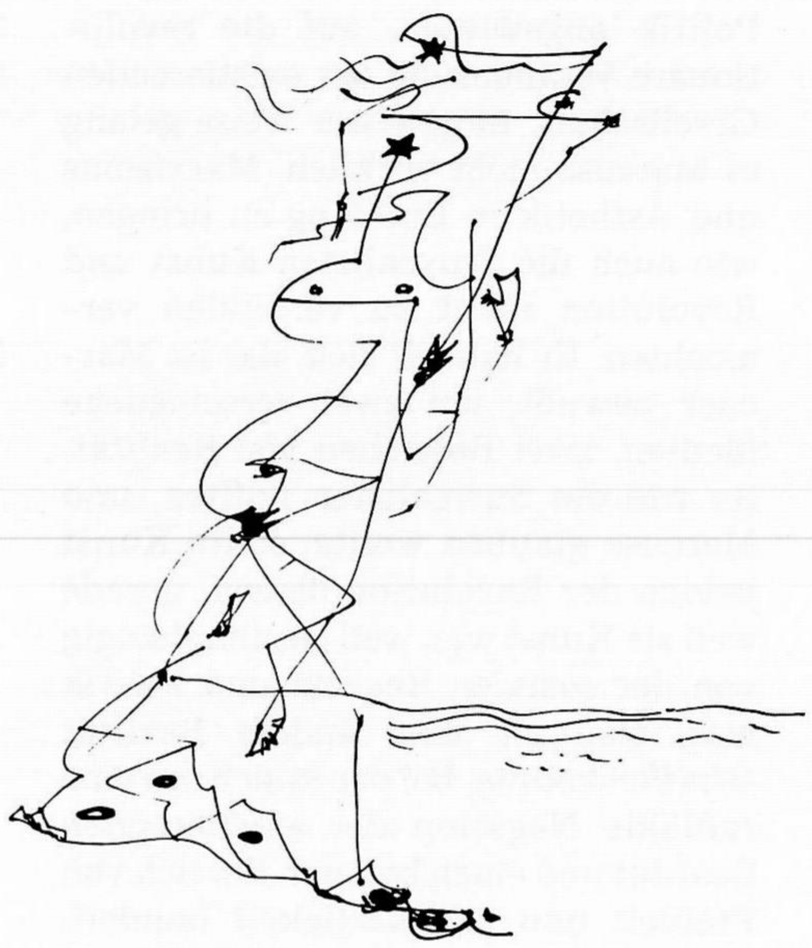
Authentische Kunst stellt für Marcuse daher eine „Große Verweigerung" der existierenden Realität und das Postulieren einer anderen Welt dar. Authentische Kunst bewahrt Visionen einer Emanzipation und ist damit Teil eines radikalen Projekts. In den Arbeiten der französischen Schriftsteller der Resistance, die er diskutiert, werden Liebe und Schönheit durch die Kräfte des Totalitarismus negiert, Kräften, die selbst als Verneinung auftreten und ihrerseits verneint werden müssen. Aber Aragon und die Poesie seiner radikalen Genossen benützen eine klassisch strenge Form, um diesen emanzipatorischen Inhalt zu präsentieren, und nehmen damit Marcuses spätere Position vorweg, wonach es die ästhetische

Form ist, die die ästhetische Dimension eingraviert und für die emanzipatorische Macht der Kunst verantwortlich ist.

Im zweiten Teil seiner Studie unternimmt Marcuse eine detaillierte Lesung von Aragons Roman *Aurelien*, der die Geschichte zweier sternverbundener Liebhaber schildert, die nach langer Trennung zusammenkommen, auf daß die Geliebte in den Armen des Helden von Faschisten erschossen wird. Wie auch bei den Bildern von Picassos *Guernica* macht Aragons Roman „Finsternis, Terror, und völlige Zerstörung" lebendig „dank ihrer künstlerischen Schöpfung und durch die künstlerische Form; sie sind deshalb mit der faschistischen Realität selbst nicht zu vergleichen."

Marcuse entwirft hier eine frühe Version seiner charakteristischen Wertschätzung der ästhetischen und erotischen Dimension des Existierens als etwas, das die Möglichkeit einer anderen Realität bewahrt, eines höheren Zustands der Transzendenz gegenüber der existierenden Welt, der über die ästhetische Form bewahrt und mitgeteilt wird. Im Bereich von Kunst und Liebe, meint Marcuse, transzendiert man die Banalität und den Unterdrückungscharakter des Alltagslebens und existiert in einer höheren Dimension. Die unterdrückenden Kräfte in der existierenden Wirklichkeit negieren aber die besseren Möglichkeiten für menschliche Freiheit und Glück, und müssen daher selbst negiert werden. Authentische Kunst verweigert die existierende Realität, fördert Entfremdung von dieser Welt, und projiziert Bilder einer besseren Welt. Marcuse würde die nächsten 35 Jahre damit verbringen, diese ästhetischen Ideale im Detail zu entwickeln und seinem Ideal der Befreiung Gestalt zu geben.

Es scheint, daß sich Marcuse in besonders schwierigen Lebensabschnitten stets den Tröstungen der Ästhetik hingab.[7] Nach der Niederlage der Deutschen Revolution verließ er Berlin und ging an die Universität von Freiburg, wo er seine Doktorarbeit *Der deutsche Künstlerroman* schrieb. Während einer Periode Mitte der 1950er Jahre, als er unter den Druck des McCarthismus geriet und den Tod seiner Frau Sophie zu beklagen hatte, skizziert Marcuse die Perspektiven der Befreiung in *Triebstruktur und Gesellschaft*, wobei er der ästhetischen Dimension eine Schlüsselrolle zuschreibt, sowohl um Alternativen zur existierenden Realität darzustellen, wie auch um tatsächliche Wege zur Befreiung durch die ästhetische und erotische Erfahrung zur Verfügung zu stellen. Am Ende seines Lebens, nach dem Scheitern der Bewegungen der 1960er Jahre, kehrte Marcuse in seinem Buch *Die Permanenz der Kunst* (1978) abermals zur Ästhetik zurück. Und auch in der



André Masson, Automatische Zeichung

Studie *Kunst und Politik im Zeitalter des Totalitarismus* wendet er sich in den finsteren Tagen des Zweiten Weltkriegs, während denen er im Staatsdienst arbeitete, den Tröstungen der Kunst und der ästhetischen Dimension zu.[8]

Surrealismus und die Destruktion des Gewohnten

In einem Briefwechsel mit einer amerikanischen Gruppe von Surrealisten beschreibt Marcuse seine Position über „den unversöhnlichen Widerspruch zwischen Kunst und Politik aufgrund der Transzendenz der Kunst, die alle politischen Ziele überschreitet" und macht seine tiefe Zuneigung zum Surrealismus deutlich.[9] Für Marcuse strebt der Surrealismus nach den Eigenschaften authentischer Kunst, bemüht, „das Transzendente aufrecht zu erhalten und wieder einzufangen, die *sur*-realen Eigenschaften der Kunst, die *entfremdenden* Kräfte der Kunst aufrecht zu erhalten und wieder einzufangen als Kraft *im* und *für* den politischen Kampf". Der Surrealismus erkundet jene explosiven „irrationalen" Kräfte, die drohen, das existierende Realitätsprinzip in die Luft zu sprengen, und so die Sinne und die Vernunft für ein alternatives Universum öffnen, für eine Welt, die Wissenschaft und Hausverstand gleichermaßen transzendiert. „Das ist mehr", führt er aus, „als eine bloße Erweiterung unserer Wahrnehmung, Phantasie, Vernunft. Die Restrukturierung und Richtungsänderung unserer geistigen Fähigkeiten ist kein Ziel in sich selbst, sondern soll die Verstümmelung unserer Fähigkeiten durch die etablierte Gesellschaft und ihre Erfordernisse aufheben."

Der Surrealismus meint, daß wir in einer anderen meta-physischen, spirituellen Welt leben, „die mit der etablierten interferiert, ohne sie ungültig zu machen oder sie abzuschaffen." Es ist eine subversive Welt, die die etablierte Realität herausfordert, umstürzt, und negiert. Sie erfordert eine neue Sprache, neue Bilder, neue Formen der Kommunikation, somit neue ästhetische Formen und Arten zu schreiben. Aber obwohl der Surrealismus seine Energien „in den Dienst der Revolution" stellen möchte, versagte er und „war rasch mit dem unüberwindlichen Widerspruch zwischen Kunst und den Menschen, zwischen Kunst und Revolution, konfrontiert." Die Herausforderung besteht daher darin, Kunst und Revolution zu verbinden, sie zu einer revolutionären Kraft zu machen. Dies erfordert, meint Marcuse, daß die Kunst „die vorherrschende Erfahrung, bewußte und unbewußte Bedürfnisse der Menschen" untergräbt. Es „wäre ein Ergebnis äußerster Verfremdung, ausgedrückt durch die Sprache, die Bildern, die Formen und Inhalte." Weil es sich bei den Massen nicht um eine revolutionäre Klasse handelt, weil deren Bewußtsein und Bedürfnisse in das existierende System integriert sind, ist es gerade diese Empfindsamkeit, die angegriffen werden muß, die unterminiert und auf den Kopf gestellt werden muß. „In dieser Situation kann die direkte Politisierung der Kunst, das heißt, ihre Proletarisierung oder Popularisierung, nur um den Preis erzielt werden, die radikalen nonkonformistischen Qualitäten der Kunst aufzuopfern, die Verpflichtung zu einer internen, autonomen (ob-

gleich historischen) Wahrheit der Kunst, die nach ihren eigenen, autonomen Formen der Darstellung und Kommunikation verlangt, zu opfern."

Indem sich der Surrealismus diese Verpflichtung auferlegte, war es unvermeidbar, daß er mit den Anforderungen einer etwas nüchterneren Alltagspolitik zusammenprallte; er verweigerte, für unmittelbare politische Ziele eingespannt zu werden, und konnte daher seine revolutionären Absichten nicht verwirklichen. Das gilt auch 1968 für den Ruf „Alle Macht der Imagination". Er war, meint Marcuse, „ein genuin surrealistischer Ruf inmitten des Aufstandes. (...) Aber der Ruf verstummte in der Konfrontation mit der politischen Wirklichkeit: den Arbeiterorganisationen, der Regierungsarmeen, der Feindseligkeit der überwiegenden Mehrheit der Bevölkerung."

„Authentische Kunst" muß für Marcuse die surrealistische Rebellion auf eine höhere ästhetische Stufe stellen, sie muß eine ästhetische Form für die „elementaren" Kräfte der Leidenschaft finden, für das Unbewußte, Liebe, und Spiritualität, sie muß die „höhere Wahrheit" im ästhetischen Medium von Form und Bild bewahren und verdeutlichen. Diese „Unterwerfung des Unbewußten unter eine neue Rationalität (...) ist auch der radikale Kern von Freuds Programm (das sich so leicht zu einer konformistischen Therapie ummodeln ließ!): W*o Es war, soll Ich werden.*" Das Id, die Begierde, ist in diesem Programm „kein Motor der Befreiung" und kann sogar versklavend, unterdrückend und zerstörerisch sein. Der Kult des Irrationalen und der Spontaneität kann nur zu leicht einer irrationalen Politik dienen, warnt Marcuse, weshalb die Kunst dieses Potential zu einer ästhetischen Form wandeln muß. In der kreativen Fähigkeit, die subjektive, „*sub*realistische", *sub*rationale Dimension in ein Reich der Wahrheit zu verwandeln, liegt das politische Potential der Kunst."

Im „zweiten Brief" antwortet Marcuse auf Kritik an seinem „Ersten Brief" indem er seine Kritiker an einige Schlüsselerklärungen bedeutender Surrealisten erinnert, an das „revolutionäre Herz und Kern des Surrealismus, seine radikale Transzendenz über das *gegebene* Realitätsprinzip hinaus." Marcuse betont wiederum den unvermeidbaren Widerspruch zwischen Kunst und Revolution, den Umstand, daß Kunst nicht instrumentalisiert werden kann um pragmatischen Zwecken zu dienen, daß Kunst nicht der existierenden Realität dienen kann, daß sie eine andere Wirklichkeit darstellt, eine ästhetische Dimension, die die Interessen der Befreiung zu fördern vermag.

In diesem Sinn hält Marcuse den Surrealismus für einen Vorreiter der Autonomie der Kunst und der absoluten Freiheit der Einbildungskraft und des Schöpfertums. Um die Träume des Surrealismus verwirklichen zu können, bedarf es der Herstellung einer anderen Realität und dafür sind wir auf die Politik angewiesen, auf die revolutionäre Veränderung der existierenden Gesellschaft. In gewisser Weise gelang es Marcuse nicht wirklich, Marxismus und Ästhetik in Einklang zu bringen, wie auch die Surrealisten Kunst und Revolution nicht zu verbinden vermochten. Es handelt sich, das ist Marcuse bewußt, um zwei verschiedene Medien, zwei Bereichen von Realität. So wie die Surrealisten hofften, und Marcuse glauben wollte, sollte Kunst jedoch der Revolution dienen, gerade weil sie Kunst war, weil sie unabhängig von der sozialen Realität und Politik war, weil sie eine andere Realität schaffen konnte, bei der es sich um eine radikale Negation der existierenden Realität und einen höheren Bereich von Freiheit und Glückseligkeit handelt. Da die Befreiung „noch nicht" (Bloch) eingetroffen ist, muß die Kunst oppositionell verbleiben und transzendieren, sofern sie beabsichtigt dem revolutionären Programm des Surrealismus und Marxismus zu dienen. ■

Douglas KELLNER ist Professor für Philosophie an der University of Texas, Austin, USA und Professor für Erziehungsphilosophie an der University of California, Los Angeles, USA. Er verwaltet den Nachlaß von Herbert Marcuse. Unter seinen zahlreichen Publikationen und Büchern sind, neben denen über Marcuse, zu erwähnen: *Critical Theory, Marxism and Modernity*; *Media Culture*; demnächst erscheint *The postmodern turn.*

Aus dem Englischen übersetzt von Martin Potschka.

Anmerkungen

1 Einen Überblick über Marcuses Leben und Gedanken kann man u.a. finden in: Douglas Kellner, *Herbert Marcuse and the Crisis of Marxism*, Macmillan Press & University of California Press, London-Berkeley 1984. Der hier ausschnittsweise wiedergegebene Essay von Marcuse, *Einige Bemerkungen zu Aragon: Kunst und Politik im Zeitalter des Totalitarismus,* erscheint demnächst im ersten von sechs Bänden über Marcuses unveröffentlichte oder wenig bekannte Arbeiten, die Douglas Kellner bei Routledge herausgeben wird.

2 Herbert Marcuse, *Triebstruktur und Gesellschaft* [Eros und Zivilisation], Schriften Band 5, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1979, S. 131.

3 op. cit. S. 149.

4 Herbert Marcuse, *Reason and Revolution*, Beacon Press, Boston 1960, S. X. [Dieses Vorwort ist in der dt. Ausgabe: *Vernunft und Revolution*, Schriften Band 4, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1979 nicht enthalten].

5 Der 1945 erschienene Essay „Some Remarks on Aragon: Art and Politics in the Totalitarian Era" ist besonders faszinierend, weil es sich, seit Marcuses Dissertation *Der deutsche Künstlerroman* [Schriften Band 1] im Jahr 1922, um die detaillierteste Auseinandersetzung mit ästhetischen Produkten handelt (eine Diskussion seiner Dissertation und von Marcuses Ästhetik findet man in: Douglas Kellner, *Herbert Marcuse and the Crisis of Marxism*, Macmillan Press & University of California Press, London-Berkeley 1984, S. 18ff). Aber während die Titelseite das Datum „September 1945" trägt (*Herbert Marcuse archives Nr. 8.38*), ist sie auf einer anderen Schreibmaschine geschrieben als die restlichen 30 Seiten und faßt möglicherweise sieben Seiten eines früheren, offensichtlich verlorengegangenen, Manuskripts zusammen, denn die Paginierung springt von Seite 1 in Abschnitt I zu einem Abschnitt II auf einer Seite 8. Die ersten zwei Maschinschreibseiten sind stark bearbeitet und enthalten handgeschriebene Einschübe, die mehr der späteren Sprache von Marcuse zu entsprechen scheinen, und die vielleicht für einen späteren Einbau in Texte wie *Triebstruktur und Gesellschaft* oder *Die Permanenz der Kunst* bestimmt waren. Aragons Roman *Aurélien* erschien umgekehrt erst 1944. Es hat daher den Anschein, daß Marcuse den einleitenden Abschnitt des Essays zu einem späteren Zeitpunkt schrieb als er auch einige Kommentare zu Abschnitt I hinzufügte, während die Abschnitte II-IV vergleichsweise unbearbeitet sind und wahrscheinlich seine Aragon-

Betrachtungen des Jahres 1945 widerspiegeln, wie es die Titelseite behauptet.

6 Wie zuvor angemerkt, unterscheidet sich das Schriftbild des ersten Abschnitts von den späteren und gibt eine Position wieder, die Marcuse um die Zeit von *Der Eindimensionale Mensch* [Schriften Band 7] entwickelte und zu der er in den späten 1970er Jahren zurückkehrte, als er an seinem letzten Buch arbeitete, *Die Permanenz der Kunst. Wider eine bestimmte marxistische Ästhetik* [The Aesthetic Dimension. Towards a Critique of Marxist Aestetics] in: Herbert Marcuse, Schriften Band 9, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1979, S. 191-241.

7 Eine detaillierte Dokumentation dieser Behauptungen findet man in: Douglas Kellner, *Herbert Marcuse and the Crisis of Marxism*, Macmillan Press & University of California Press, London-Berkeley 1984, S. 347ff.

8 In einem Brief am Horkheimer vom 18. April 1943 deutet Marcuse an, daß er gerade George Bernanos *Lettre aux Anglais* gelesen habe. „Es ist ein großartiges Buch und es kommt der Wahrheit näher als alles was ich über die Jahre so gesehen habe. Es gab mir die einzige Ermutigung, die ich fand." Marcuses Essay *Einige Bemerkungen zu Aragon: Kunst und Politik im Zeitalter des Totalitarismus* zeigt, daß er damals auch französische Gedichte und Erzählungen las, sich also dem ästhetischen Trost zuwandte, und das emanzipatorische Potential der Kunst zu theoretisieren begann, jenes Motiv, das sein späteres Schaffen charakterisiert.

9 In den Marcuse-Archiven fand man zwei Texte in Form von „Briefen" an eine surrealistische Gruppe in Chicago. Der erste, datiert mit „Oktober 1972", ist nicht wirklich ein Brief sondern hat die Form von 16 Seiten maschingeschriebenen Notizen, wie sie Marcuse für öffentliche Vorträge gewöhnlich benützte, vermischt mit getippten Textfragmenten. Der andere Text, „Zweiter Brief" genannt und ohne Datum, hat mehr den Charakter eines Briefes, in dem er auf die Kritik eingeht, die die surrealistische Gruppe über seine Präsentation machte. Die Briefe sind wichtig, weil sie eine detaillierte Übersicht über seine späte Ästhetik bieten. Ausschnitte aus den Briefen werden im Anschluß an dieses Essay abgedruckt.

Briefe an die Surrealisten[1]

Herbert MARCUSE

Erster Brief

These: unversöhnlicher Widerspruch zwischen Kunst und Politik aufgrund der Transzendenz der Kunst, die alle politischen Ziele (inklusive jener der Revolution!) überschreitet.

In abstracto: Der Widerspruch zwischen dem Möglichen und dem Tatsächlichen;[2] in concreto, hinsichtlich der Kunst: der Widerspruch zwischen Empfindungsvermögen und Hausverstand, Einbildungskraft und Vernunft, Poesie und Prosa – ein Widerspruch in dem die zwei widersprüchlichen Teile gleich real sind:[3]

- die Realität und Wahrheit der Dichtung (Poesie, Musik, usw.) im Gegensatz zur Wirklichkeit und Wahrheit des etablierten Universums der Existenz.

Kunst ist das Bild des Möglichen, das *im* etablierten Universum der Existenz in Erscheinung tritt.

Das sind die *historischen* Bedingungen:

Der Widerspruch setzt sich in unterschiedlichem Ausmaß, Form („Stile") und Weise in den jeweiligen Gesellschaften und den unterschiedlichen Entwicklungsstufen durch. Die Auflösung des Widerspruches würde das Ende der Kunst bedeuten (allerdings keinesfalls notwendigerweise damit verbunden der Anbruch des Reichs der Freiheit!).

Ich werde diese These am Beispiel der Situation des Surrealismus diskutieren, und nicht an Hand des „living theatre", „people's art", usw. denn: im Gegensatz zum letztlich unmöglichen Realismus der „living art", was einer Beseitigung der Kunst gleichkommen würde (ihrer abstrakten Negierung), „versuchte der Surrealismus das Transzendente aufrecht zu erhalten und wieder einzufangen, die über-realen (sur-realen) Eigenschaften der Kunst, die *entfremdenden* Kräfte der Kunst aufrecht zu erhalten und wieder einzufangen als Kraft *im* und *für den* politischen Kampf."

Die surrealistische These:

- daß in unserer Welt Kräfte am Werk sind, mit denen wir uns weigern uns auseinander zu setzen:
- wir unterliegen nicht nur der Kausalität der Vernunft, wie sie die Naturwissenschaft und der Hausverstand untersucht, sondern auch den „irrationalen", surrealen [über dem Realen befindlichen] oder (hinsichtlich der akzeptierten Rationalität) unter dem Realen liegenden[4] Kräften.

Das ist mehr als eine bloße Erweiterung unserer Wahrnehmung, Phantasie, Vernunft.

Die Restrukturierung und Richtungsänderung unserer geistigen Fähigkeiten ist kein Ziel in sich selbst, sondern soll die Verstümmelung unserer Fähigkeiten durch die etablierte Gesellschaft und ihrer Erfordernisse aufheben.

Der Surrealismus beschwört ein unvergleichbar reicheres, dichteres Universum,

- in dem Menschen, Dinge, Natur von ihren vertrauten falschen Erscheinungen entkleidet sind. Es ist ein unheimliches Universum.

denn: was wäre beunruhigender als zu entdecken, daß

- wir unter dem Gesetz einer anderen, unvertrauten, verdrängten Kausalität leben: meta-physisch, spirituell, aber denn ganz von dieser Welt, nicht vom Himmel oder aus der Hölle, eine unterschiedliche Ordnung der Dinge, die mit der etablierten interferiert ohne sie ungültig zu machen oder sie abzuschaffen.

Kausalität durch Freiheit? auf Wunsch? Erkennen von natürlichen Kräften die wir normalerweise nicht sehen und fühlen? Ist das nicht Obskurantismus, Mystifizierung?

Der Surrealismus besteht auf der Existenz solch anders gearteter kausaler Kräfte der Natur, in der Natur. Es macht keinen Unterschied ob man sie spirituell nennt, oder mental, oder gar magisch oder magnetisch, solange man sie als subjektiv-objektiv eines Geisteszustandes anerkennt, und nicht bloß als Manifestation individueller psychologischer Bedingungen. Die Weigerung, die Idee dieser Kräfte der Behandlung durch das wissenschaftliche Establishment auszuliefern, ist der bleibende Verdienst des Surrealismus.

Ich wage dieser Behauptung noch eine andere Bedeutung hinzuzufügen: dieses nicht-wissenschaftliche Kausalprinzip ist vor allem ein feindliches: es interferriert mit dem Verlangen, zerstört einen Zustand der Erfüllung, das

Überhandnehmen destruktiver über erotischer Energie, trennt anstatt zu verbinden.

Eine derartige Hypothese klingt in einer historischen Welt plausibel, wo Natur und Gesellschaft, Geist und Körper von Verdrängung, Gewalt, und Tod gepeinigt werden. Die surrealen Kräfte sind Teil dieser Wirklichkeit: sie funktionieren im gleichen Universum. Auch sie müssen befreit werden.

Jedenfalls durchdringen diese Kräfte das Universum des Surrealismus: die normale Handlung und Reaktion sind „aufgeschoben", unterbrochen, – Menschen, Dinge, und die Natur begegnen einander in einer eigenen, neuen stillen Welt, – ohne deren Geschäftigkeit, Funktion, Leistung, ihres Tauschwertes entledigt.

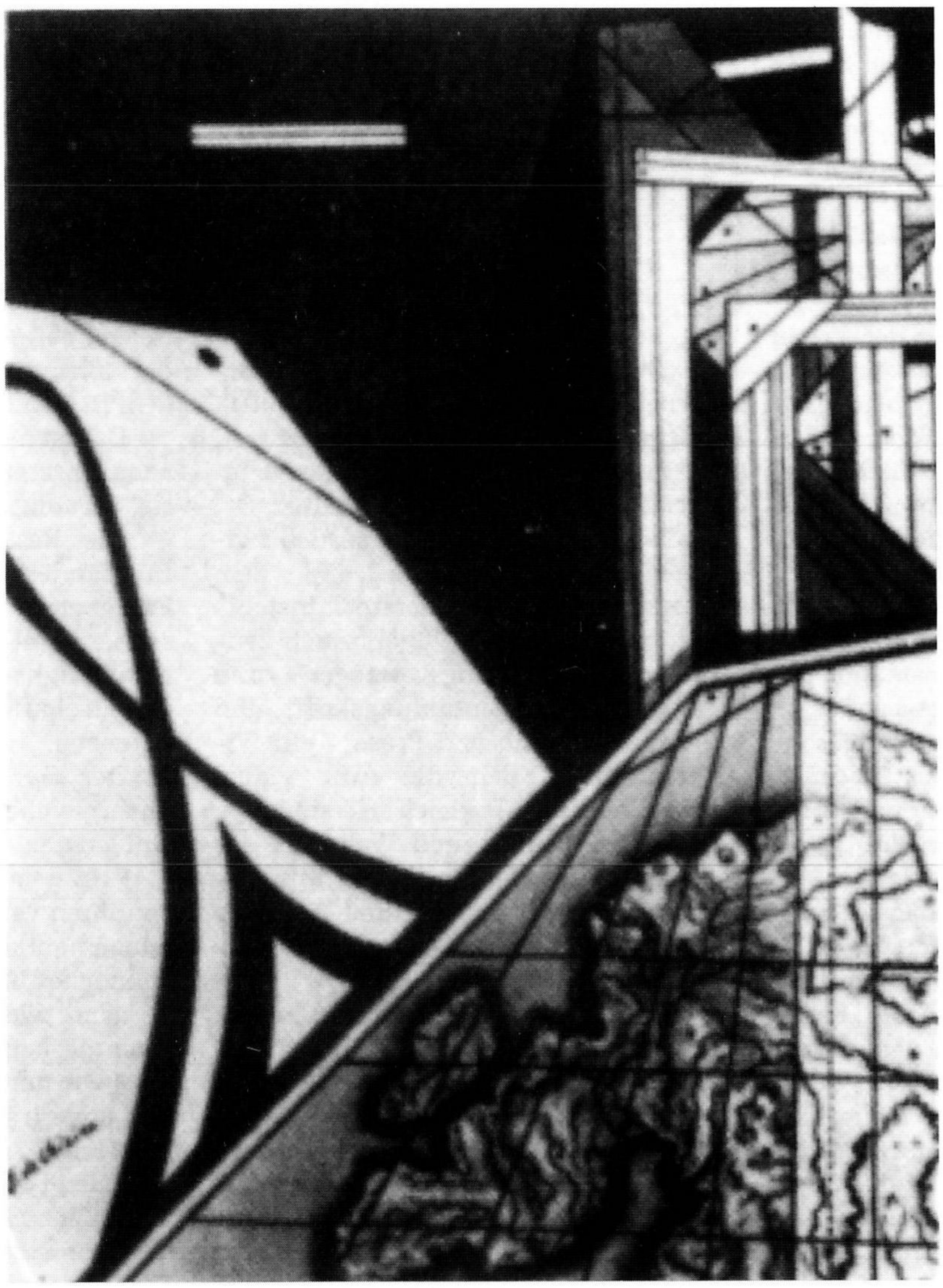
Der Surrealismus teilt diese Eigenschaften mit anderen Stilen und Bewegungen in der Kunst, – einmalig ist (oder besser gesagt war) die ausdrückliche politische Absicht – vermittelt über eine systematisch verfremdete, anti-ästhetische Form (die surrealistische Prosa, Dichtung, Malerei, usw.). Und in dieser Form machte sich der Surrealismus auf, „der Revolution zu dienen".

In dieser politischen Absicht hat der Surrealismus versagt – er war rasch mit dem unüberwindlichen Widerspruch zwischen Kunst und den Menschen, zwischen Kunst und Revolution, konfrontiert.

Ich möchte versuchen, diesen Widerspruch bezogen auf die heutige Situation zu formulieren,

- dabei oberflächliche Klischees von Elitismus, Snobismus, Elfenbeinturm, usw. vermeidend
- mich auf die (hypothetischen) Bedingungen konzentrierend unter denen der Widerspruch reduziert (nicht beseitigt) und verwandelt werden könnte.

Augenscheinlich wäre dies ein Prozeß auf einer gesellschaftlichen Basis, ein Prozeß eines radikalen sozialen Wandels.



Giorgio de Chirico, Der geheimnisvolle Kontinent, 1968

Eine Voraussetzung, um Kunst in den Dienst der Revolution stellen zu können (ohne die Kunst selbst dabei aufzugeben), ist die Existenz einer revolutionären Klasse, in deren Bewußtsein und Praxis die überschreitenden Eigenschaften der Kunst (als Ziele) erhalten sind: der Kampf um ein nicht auf Ausbeutung beruhendes Verhältnis zwischen menschlichen Wesen, eine Moralität und Empfindsamkeit für Freiheit, und die Aussöhnung zwischen Mensch und Natur.

Gerade dies hielt man für die möglichen Errungenschaften einer sozialistischen Gesellschaft, und die Arbeiterklasse sollte für eine Revolution kämpfen, in der neue ökonomische und politische Institutionen (des Sozialismus) die Grundlage eines solchen qualitativen Wandels in der Existenz von Mensch und Natur legen würden.

Folglich orientierte sich die Politisierung der Kunst an der Arbeiterklasse, „den Massen", als jener Klasse in der *qualitativ* unterschiedliche Bedürfnisse vorherrschen würden – ein System das radikal unvereinbar mit den Erfordernissen ist, die kapitalistische Gesellschaft zu reproduzieren.

(...)

1968 ist kein Gegenbeweis. „Alle Macht der Imagination" war ein genuin surrealistscher Ruf inmitten des Aufstandes: direkte Politisierung des Bereichs der Kunst. Aber der Ruf verstummte in der Konfrontation mit der politischen Wirklichkeit: den Arbeiterorganisationen, den Regierungsarmeen, der Feindseligkeit der überwiegenden Mehrheit der Bevölkerung. (...)

Kunst ist und bleibt „rationale" Aufklärung selbst in ihrer höchst surrealen, irrationalen Form:

- sie entlarvt die repressive und destruktive Kraft des vorherrschenden Realitätsprinzips, und
- sie beschwört das Bild einer emanzipierten Rationalität: das Bild einer Welt wo die verdrängte und verzerrte Existenz des Menschen und der Dinge den Möglichkeiten der Freiheit Platz gemacht hat. (...)

Denn selbst das surrealste Werk kann seine Wahrheit nur mitteilen, wenn seine unbewußten Quellen in die Rationalität der Befreiung kanalisiert werden: dem Projekt der tatsächlichen Möglichkeiten und der wesentlichen Eigenschaften einer besseren Gesellschaft.

Die Unterwerfung des Unbewußten unter eine neue Rationalität; das ist auch der radikale Kern von Freuds Programm (das sich so leicht zu einer konformistischen Therapie ummodeln ließ): *wo ES war, soll ICH werden.* Das Id selbst ist kein Motor der Befreiung. Selbst in seiner Revolte gegen die Ver-

drängung, trägt es die Narben der Verdrängung. Die Begierde als ultimative Realität zu feiern (wie das die pseudoradikale Psychologie tut) ist Mystifizierung, schlechte Metaphysik, naturalistischer, nicht dialektischer Materialismus. (...)

Ich bedaure Ihren Mangel an Humor in ihrer Reaktion auf meine Bemerkungen. Beispiel: der Ernst mit dem Sie den Begriff des automatischen Schreibens behandeln. Abgesehen von den Beispielen zum Zeitpunkt des Experiments, ist keine der authentischen surrealistischen Schriften automatisch, und die Beispiele selbst tragen nichts zum surrealistischen Oeuvre bei.

Aus dem *Zweiten Brief*
von *H. Marcuse*

Die surrealistische Betonung des Automatismus, der Kreativität des Unbewußten, irrt. Das Unbewußte mag sowohl phylogenetisch wie ontogenetisch sein, was die Entwicklung der Spezies und auch des Individuums betrifft, aber der über-individuelle, allgemeine Inhalt des Id ist nur den Anstrengungen des konzeptionellen Denkens zugänglich (in der Kunst: der empfindsamen Rationalität: die *ästhetische* Gestaltung.) Wenn X beginnt niederzuschreiben, was automatisch „zu ihm kommt", spontan, so ist das seine private Angelegenheit, die Erlösung von privaten Schmerzen oder Freuden, von Wünschen die keine „höhere Wahrheit" für sich in Anspruch nehmen können. So wie es Ego-Trips gibt, die keine andere Bedeutung haben, als eine private, so gibt es Id-Trips: narzißtische Befriedigung. (Davon abgesehen, glaube ich gar nicht, daß es so etwas wie automatisches Schreiben oder Malen überhaupt gibt. Sobald das Schreiben oder Malen beginnt, interferiert das Bewußtsein mit der Spontaneität – wenn auch in einer sehr krummen, unbewußten Art.) Auch der avantgardistischeste Künstler ist doch an seine Verpflichtung gegenüber Worten, Bildern, Tönen als Mitteln der Kommunikation gebunden, und diese Verpflichtung grenzt seine „Spontaneität" rigide ein, ebenso die Freiheit mit der er mit den Bildern spielen kann, die Struktur der Sätze brechen kann, seine eigene Sprache schaffen kann (denn seine eigene freie Entwicklung ist noch nicht die Bedingung für die freie Entfaltung aller).

Kunst entsteht aus dem Medium der Erfahrung *während* es die Vertrautheit dieses Mediums *untergräbt*: Verfremdung aus sich selbst. Die möglichen Arten solcher Subversion durch die gegebene historische Situation begrenzt (und zwar sowohl was die Entwicklung der Kunst betrifft, wie auch jene der Gesellschaft). Walter Benjamin konnte noch glauben, daß der „parasitäre" und elitäre Charakter der „bürgerlichen Kunst" und deren Wertschätzung durch den „Schock" gestürzt werden könne – der Faschismus hat diese Illusion zerstreut, und eine Gesellschaft, die so leicht Genozid und Geozid verdaut, scheint immun gegen jeden Schock in der Kunst zu sein.

(...)

Zweiter Brief

Haben Sie wirklich nicht bemerkt, daß die These vom unversöhnlichen Widerspruch zwischen Kunst und Revolution bloß eine freie Wiedergabe der zentralen These des Surrealismus in seiner kompromißlosesten Form ist?

Haben Sie vergessen, daß gerade das Manifest von 1938, in dem *„eine revolutionäre Kunst"* gefordert wird, *eine „unabhängige" Kunst* proklamiert? Daß dasselbe Manifest den Schlüsselsatz enthält, wonach eine wahrhafte Kunst *„gar nicht anders als revolutionär sein könne"*? Mit anderen Worten, authentische Kunst ist in ihrem Kern revolutionär und, gerade aus diesem Grund, frei von den Erfordernissen irgendeiner bestimmten revolutionären Praxis. In diesem Sinne ist Kunst *autonom*, und dasselbe Manifest fordert „alle Freiheit[5] der Kunst". Gibt es irgend etwas das zur Disziplin der revolutionären Praxis in größerem Widerspruch stünde? Schon lange vor dem mexikanischen Manifest stellt die *„Légitime défense"* von 1926 fest: „...es ist unserer Meinung nach um nichts weniger wichtig, daß die Erfahrungen mit dem Innenleben weiterverfolgt werden, und dies wohlgemerkt ohne Kontrolle von außen, *auch keiner marxistischen.*" (meine Hervorhebung)[6] Und Pierre Naville schreibt 1927: „Der Surrealismus (...) verschärft sich noch weiter (...) in eine Richtung, die ihn von einem Augenblick zum anderen *in Widerspruch zu den elementarsten Notwendigkeiten der Revolution des Proletariats setzen kann."* (meine Hervorhebung)[7]

Kein Zweifel, ich zitierte Autoritäten, die heiligen Schriften – ich tue das, weil ich glaube, daß diese Zitate die revolutionäre Gesinnung und den Kern des Surrealismus enthalten, dessen radikale Transzendenz über das gegebene Realitätsprinzip hinaus. Und es wäre keinesfalls korrekt, diese Thesen nur so zu interpretieren, als würden sie sich allein auf die Praxis der Kommunistischen Partei beziehen. Nein, sie beziehen sich auf das Verhältnis zwischen Kunst und *jeglicher* revolutionärer Praxis. Und indem er so die internen Notwendigkeiten der Kunst (ihre Autonomie) unterstützte, erkannte der Surrealismus auch die Notwendigkeiten der revolutionären Praxis und deren Ziele. Der Surrealismus kämpft für diese Ziele während er für seine eigene unabhängige Revolution kämpft: die Revolution der Kunst.

Ich sprach von einem unauflöslichen „Widerspruch" – in der Annahme, daß Sie mit dialektischem Denken vertraut sind. Surrealismus und revolutionäre Praxis = die Einheit der Gegensätze. Daß faßt hoffentlich zusammen, was ich sagen wollte!

(...) ■

Aus dem Englischen übersetzt von Martin Potschka.

Anmerkungen des Übersetzers

1 Die zwei an einen Kreis von Surrealisten in Chicago adressierten englischsprachigen Briefe, der erste datiert mit Oktober 1972, stammen aus bisher unveröffentlichten Teilen von Herbert Marcuses Nachlaß, und werden hier erstmalig, wenn auch stark gekürzt, veröffentlicht. Die italisierten Stellen sind im Original unterstrichen. Der vorangestellte Essay „Marcuse, Surrealismus, und Marxismus" von Douglas Kellner gibt eine Einführung.

2 Die originale Wortwahl des Englischen spielt unmittelbar auf die potentia und actus der Scholastischen Philosophie an.

3 An dieser Stelle enthält der Brief eine handschriftliche Notiz: „der kognitive Charakter der Kunst".

4 Im Englischen ein Wortspiel „surreal" – „subreal" – „subconscious" (unterbewußt). Marcuse benützt hier die auf Janet zurückgehende Bezeichnung und nicht Freuds Ausdruck „unbewußt".

5 Original Englisch: licence.

6 Marcuse zitiert hier auf französisch. Die gewählte Übersetzung unterscheidet sich von jener in Dieter Schrages Essay (Aturo Schwarz, Die Surrealisten, Mailand 1989, S. 53).

7 Die Auslassungen im Zitat stammen von Marcuse selbst. Marcuse zitiert auch hier auf französisch.

Polemische Bemerkungen über André Breton

Christopher PRENDERGAST

Man stelle sich eine „Bewegung" vor, die nicht im nachhinein von sauberen, kleinkarierten Akademikerköpfen konstruiert wird, sondern die bewußt von ihren Akteuren geschaffen wird mit der Absicht, die Kultur jenes kleinkarierten Trainings ein für alle mal zu beenden (Vielleicht ist das die Bedeutung von Duchamps notorischem Pissoir). Der Surrealismus war so eine Schöpfung. Er war eine „Bewegung" weil er über einen ganzen Apparat verfügte: Komitees, Büros, Treffen, Manifeste, Medienecho, Rekruten, sektiererische Dispute, Säuberungen, Schlägereien, und natürlich einen Führer: André Breton.

Sein erklärtes Ziel war die Befreiung des „Menschen" aus den Ketten des Über-Ichs, und des „Lebens" von den Zwängen des Realitätsprinzips („Realität", schrieb Breton in einem seiner vielen leichtfüßigen Erklärungen, war „ein erbärmlicher geistiger Notbehelf").

Nach dem Prozeß gegen die materialistische Haltung muß der gegen die realistische eingeleitet werden. Erstere, die übrigens poetischer ist als die folgende, birgt, was den Menschen angeht, einen zweifellos ungeheuren Stolz in sich, nicht aber eine neue, letzte Erniedrigung. Man darf in ihr vor allem eine glückliche Reaktion auf einige lächerliche Tendenzen des Spiritualismus sehen. Und schließlich ist sie mit einer gewissen Erhöhung des Denkvermögens nicht unvereinbar. Dagegen erscheint mir die realistische Haltung, seit Thomas von Aquin bis zu Anatole France vom Positivismus inspiriert, als jedem intellektuellen und moralischen Aufschwung absolut feindlich.

Aus: 1. Manifest 1924,
André Breton

Beinahe ständig in sich gespalten, verkündete die Bewegung das Ende jeder Spaltung und die Transzendierung der Gegensätze und Widersprüche in einer neuen, das Leben befreienden Harmonie, „ein Sprung vom Bereich der Notwendigkeiten zum Bereich der Freiheit; dadurch nämlich, daß der gegenwärtige Mensch, der voller Widersprüche steckt und dem es an Harmonie mangelt, den Weg für eine neuere, glücklichere Rasse ebnen wird."

Dies war übrigens ein Zitat aus Trotzkis Definition von Sozialismus (das im *La Planete sans visa* widergegeben wurde, einem Dokument, das 1934 als Deklaration der Solidarität mit Trotzki gegen die stalinistische Linie der französischen Kommunistischen Partei entstand), aber es kann *mutatis mutandis* auch als Deklaration des surrealistischen Ideals dienen. Ihre Sorge um die Überwindung der Trennungen beinhaltete im Gegensatz zu Trotzkis Schriften aber keine ernsthafte Auseinandersetzung mit den Folgen der Arbeitsteilung (das ist auch einer der Gründe, warum die „Politik" des Surrealismus eine so armselige Angelegenheit war: Artaud beschrieb Breton und seine Kollegen als „Klopapier-Revolutionäre"). Obwohl im surrealistischen Diskurs viel vom „Körper" die Rede war, war dies meist der Körper des Sex (vor allem der Fetisch Körper), und selten der Körper der Arbeit. Was die Surrealisten allen voran erregte, war die Möglichkeit, die Abenteuer der Psyche harmonisch zu regeln, sowie deren künstlerische Mitteilung. In einer Vorlesung, die Breton 1935 in Prag hielt, behauptete er, daß „es uns gelungen ist die zwei Begriffe – Wahrnehmung und Darstellung –, die für den erwachsenen Menschen so gewaltsam widersprüchlich sind, dialektisch zu versöhnen". Wäre dies wahr, hätten wir sagen können, daß der Hegelsche Traum von der Heimkehr des entfremdeten Geistes in einer höheren Synthese Wirklichkeit geworden wäre (Breton war ein begeisterter Leser von Hegel), eine surrealistische Version vom Ende der Geschichte.

Ich glaube an die künftige Auflösung dieser scheinbar so gegensätzlichen Zustände von Traum und Wirklichkeit in einer Art absoluter Realität, wenn man so sagen kann: Surrealität.

Aus: 1. Manifest 1924,
André Breton

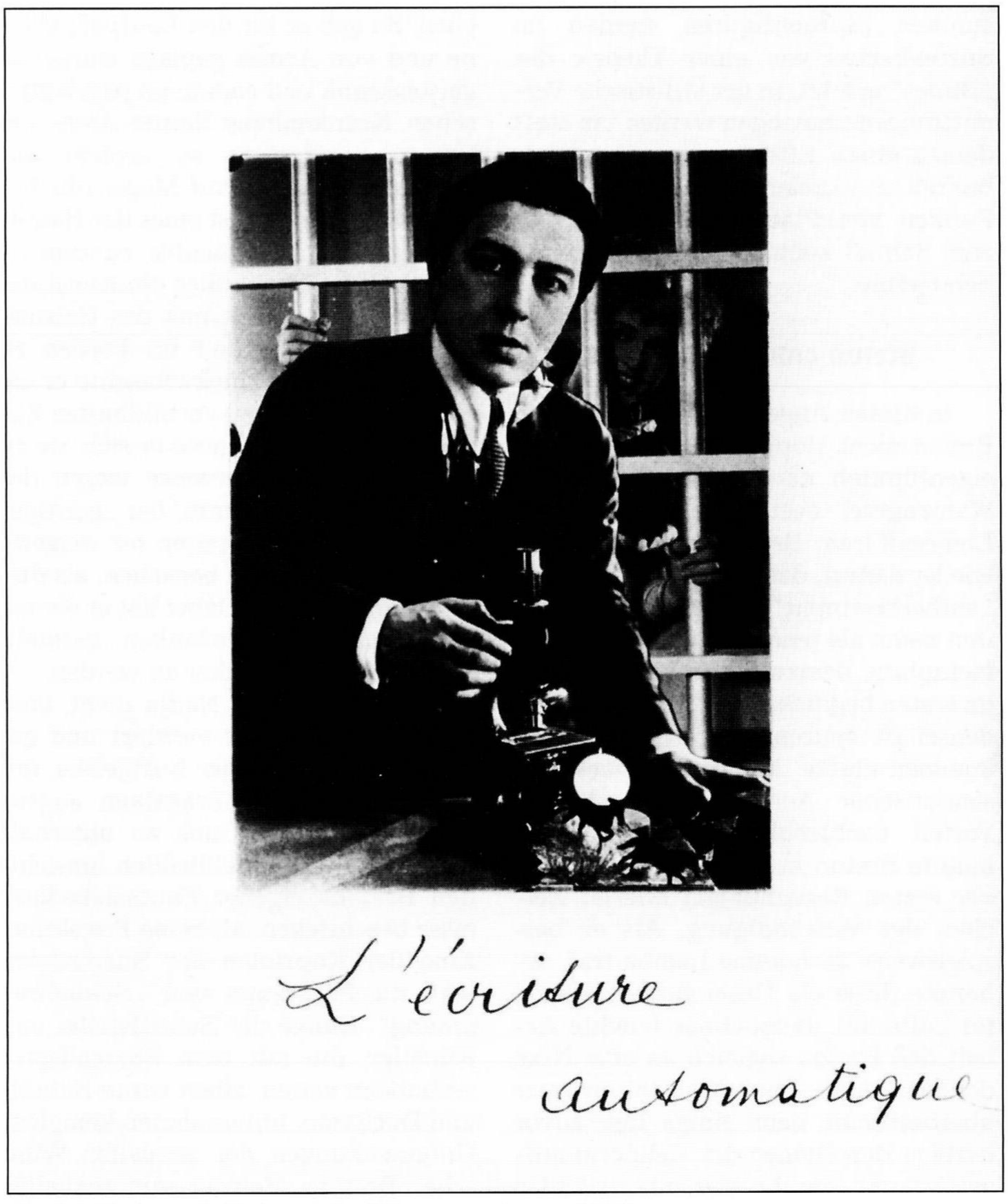
Mit Sicherheit bestand dabei niemals auch nur der geringste Zweifel darüber, daß dieser Traum einer Verwirklichung zugänglich war. Die berühmteste Verkündung dieses Glaubens findet sich im *2. Manifest des Surrealismus*: „Alles spricht dafür, daß es einen gewissen Zustand unseres Geistes gibt, von dem aus Leben und Tod, Reales und Imaginäres, Vergangenes und Zukünftiges, Mitteilbares und Nicht-Mitteilbares, Oben und Unten nicht mehr als widersprüchlich empfunden werden." Diese Art von Vorstellung entspricht nicht unserer eigenen, von Untergang bestimmten, Zeit, und wir wollen uns wahrscheinlich den Surrealisten auf ihrer Reise zum nämlichen Zustand nicht anschließen. Es gibt viele Gründe, warum dies so sein mag, nicht alle davon besonders glaubwürdig. Wenn uns die surrealistische Ambition nicht packt, so liegt dies großteils an der eigenartigen und paradoxen Müdigkeit einer Kultur, die gleichzeitig postmodern und *fin-de-siècle* ist, in der, kraft der ersteren, selbst die Langeweile der letzteren wie ein Abklatsch des Echten wirkt; die verspätete und vom Einbruch der Nacht überraschte Ankunft desselbigen Von-der-Nacht-überrascht-werden. Wenn solche Umstände den surrealistischen Vorstellungen nicht geneigt sind, so ist dies die Schuld der Umstände und nicht des Surrealismus.

Aufklärung und Romantik

Es gibt jedoch andere Gründe entschieden skeptischerer Art, warum man den Surrealismus unsympathisch finden kann. Unbestrittener Weise war

der Surrealismus in vielen Bereichen überschwenglich und zerstörerisch kreativ, allem voran im Bereich der visuellen Künste. Picasso (der sich vorübergehend, aber wohlwollend der Bewegung anschloß), Duchamp und Man Ray veränderten die Landschaft der visuellen Darstellung grundlegend. Die eigentliche Leistung ihres selbsternannten Führers aber ist fragwürdig; allerdings ist es schwierig über einen so selbstgefällig Gift versprühenden Menschen wie André Breton nicht selbst giftspritzend zu schreiben. Es ist vielleicht kein Zufall, daß seine Lieblingsfarbe grün war – so könnte man Bretons trüben Begriff des „objektiven Zufalls" konkret formulieren. Er hatte ein eigentümliches Verhältnis zur Farbe Grün. Er trug grüne Anzüge, Hemden und Sonnenbrillen – aber nicht um Oscar Wilde nachzuahmen. Breton verachtete das Primat der Kunst über das Leben, und er verachtete Homosexuelle noch mehr. Paul Claudel, der katholische Botschafter unter den Schriftstellern, nannte die Surrealisten undiplomatisch eine Horde von „Kinderschändern". Breton war erbost, nicht nur weil es in seinem Fall nicht zutraf, sondern weil es für jemanden, der Claudels Ansichten und zwanghafte Nächstenliebe teilte, unbezweifelbar als Beleidigung gemeint war. (Viele Jahre später machte er es Claudel nach, indem er das New Yorker Avantgarde-Magazin *View* die „Internationale der Päderastie" nannte.)

Grün war für Breton eine Bürde um zu imponieren: im Kaffeehaus, wo sich die Surrealisten regelmäßig trafen, bestand Breton darauf, daß es die surrealistische Korrektheit erfordere, nur grünes Essen und grünen Likör zu sich zu nehmen; und anläßlich der „Anklageerhebung" gegen Salvador Dalí erschien er von Kopf bis Fuß flaschengrün gekleidet. Dies mag auch mit Bretons lebenslangem Hang zur Magie zu tun haben. Seine Tinte war türkis, und Naville sprach darüber als „jene prairiefarbene Tinte, die den Platz eines magischen Trunks einnahm". Im gesamten surrealistischen Projekt, so wie es Breton definierte und gestaltete, kann man den Versuch sehen, magische Formen des Denkens neuerlich in eine Welt einzuführen, die von der Techno-Rationalität der Moderne dominiert und begründet wird. Er attackierte die Wissenschaft, war Koautor von *L'Art magique* (unfähig es selbst zu schreiben, machte er dafür den Einfluß einer Voodoo Puppe, die ihn vom Regal anstarrte, verantwortlich), interessierte sich für Astrologie und ging zu spiritistischen Séancen. So gesehen ist der Surrealismus ein Kapitel in der fortwährenden „Herausforderung der Aufklärung", eine Etappe im Rückzugsgefecht bei der eine ernüchterte Welt wieder verzaubert werden soll. Obgleich sich die Surrealisten selbst für einen Träger der Revolution hielten – ein Schlüsselbegriff nicht nur im Titel ihrer wichtigsten Zeitschrift (*La Révolution surréaliste*) – ist „Revolution" eigentlich eine falsche Bezeichnung. Die Rhetorik war vorwärts gerichtet, aber die Logik wirkte dem entgegen; bei allem Reden über Entdeckungen, dem Schock des Neuen und so weiter, war das wahre Objekt der surrealistischen Suche ein verlorengegangenes Objekt des Denkens und der Einbildungskraft: das was sie das „Wundersame" nannten (rund um diesen Begriff ist das *1. Manifest des Surrealismus* aufgebaut).



André Breton, Selbstporträt (Photomontage), 1938

> *Sich am Vorabend der Wahlen einschreiben lassen im ersten besten Land, das solche Befragung für sinnvoll hält.*
>
> *Aus: 1. Manifest 1924,*
> *André Breton*

In dieser Hinsicht sind die Ursprünge des Surrealismus fest in jenen Traditionen verwurzelt, die von der europäischen Romantik ausgehen – den deutschen Philosophen, dem Schriftsteller Novalis, später den Sozialutopisten, Fourier (Breton verfaßte eine *Ode an Charles Fourier* während er in der Wüste von Nevada herumfuhr). Diese rückschrittliche Wendung erkennt man auch an der Art von Bretons leidenschaftlicher Verehrung des Keltentums. Er meinte eine historische Verschwörung erkennen zu können, die darin bestand die „lateinische Logik" den Zivilisationen aufzubürden, er weigerte sich, je seinen Fuß auf italienischen oder griechischen Boden zu setzen, und einem modernen Chateaubriand gleich, entdeckte er eine neue Morgenröte im keltischen Zwielicht.

Die unausrottbare Manie, das Unbekannte aufs Bekannte, aufs Klassifizierbare zurückzuführen, schläfert das Gehirn ein. Der Wunsch zu analysieren, ist stärker als die Gefühle. (...) Wir leben noch unter der Herrschaft der Logik (...), aber die logischen Methoden unserer Zeit wenden sich nur noch der Lösung zweitrangiger Probleme zu. (...) Unnötig hinzuzufügen, daß auch der logischen Erfahrung Grenzen gezogen wurden. (...) Unter dem Banner der Zivilisation, unter dem Vorwand des Fortschritts ist es gelungen, alles aus dem Geist zu verbannen, was zu Recht oder Unrecht als Aberglaube, als Hirngespinst gilt, und jede Art der Wahrheitssuche zu verurteilen, die nicht der gebräuchlichen entspricht.

Aus: 1. Manifest 1924,
André Breton

Andererseits konnte man magische Inspiration auch in den Gedanken und Praktiken der „primitiven" Gesellschaften finden. Breton sammelte leidenschaftlich außereuropäische Kunst, aber im Unterschied zu Leiris, der aufgrund seiner Begegnungen mit anderen Kulturen eine reflexive Anthropologie entwickelte, hatte er kein tieferes Verständnis für die Gesellschaften aus denen diese Kunstwerke kamen. Im Zuge seiner Reise nach Nevada besuchte er Hopi- und Zuni-Reservate, unbedarft darüber, daß er für die Indianer bloß einer von vielen Touristen war. Auf Haiti gab er ein Interview in dem er behauptet, daß „es tiefe Verwandtschaften zwischen sogenannt ‚primitiven' und surrealistischen Gedanken gäbe: beide wollten die Hegemonie des Bewußtseins und des Alltagslebens über Bord werfen". Derart rückständiger Kram zeigt, daß er rein gar nichts aus seinen Gesprächen mit Lévi-Strauss in New York gelernt hatte; dabei hatte Lévi-Strauss ganz wesentlich mitgeholfen, seine Reise zu arrangieren. Mit solchem Interviews ließ er es dann auch bewenden, und seine Solidarität war begrenzt; denn Breton sammelte nicht nur primitive Kunst, er stahl sie auch. In den 1920ern verteidigte er Malraux, der Kunstwerke in einem Cambodianischen Tempel gestohlen hatte, als einen „unbedeutenden Diebstahl aus einem allseits bekannten Tempel". Jahre später machte er es ihm in Mexiko nach: Als er gemeinsam mit Trotzki eine Dorfkirche besichtigte, war er von den Votivtafeln, die dort über Generationen von der lokalen Bevölkerung angehäuft worden waren, so mitgerissen, daß er ein halbes Dutzend davon unter seiner Jacke verschwinden ließ – sehr zum Entsetzen von Trotzki.

Die Macht des Denkens

Eines von vielen Problemen des magischen Glauben, soweit er sich als Ausweg aus jenem miserablen geistigen Notbehelf „Realität" versteht, ist die Gefahr, damit Allmachtsphantasien hervorzurufen. So wie bei vielen Proklamationen Bretons ist es schwer auszumachen, ob wir es mit einem rhetorischen Bild oder einer buchstäblichen Erklärung zu tun haben. Beispielsweise schrieb er, daß es unter den Zuständen der surrealistischen Utopie genügen würde *zu denken*, Pferde galoppieren über Felder von unzerdrückten Tomaten, um diese Vorkommnisse tatsächlich stattfinden zu lassen. Das ist eine kuriose Art eine Utopie zu beschreiben, aber entscheidender ist daran die Ungewißheit, ob es als tatsächliche Prophezeiung gemeint war. Da für Breton Metaphern nach „Dichtung" stanken (Sprachfiguren werden im Surrealismus von einer Theorie des „Bildes" ersetzt, in der stilistische Vermittlungen umgangen werden um statt dessen einen Effekt reiner Unmittelbarkeit zu erzielen), müssen wir jedem Funken von Plausibilität zum Trotz zum Schluß kommen, daß er es wörtlich meinte.

Breton entdeckt die Frau

In diesen Angelegenheiten ließ sich Breton nicht stoppen. Magie und (eine eigentümlich nachträgliche Art von) Wahrsagerei bestimmten auch seine Liebesaffären. Breton bestand immer wieder darauf, daß seine großen Lieben „vorherbestimmt" waren. Das war bei ihm mehr als jener verführerische Gemeinplatz, demzufolge zwei Liebende im ersten beglückenden Anfall der Leidenschaft spüren, daß es einfach so kommen mußte. Mit hochentwickelter semiotischer Achtsamkeit und dem Vorteil nachträglicher Einsicht, erkannte Breton in den Umständen seiner ersten Begegnungen allerlei Zeichen der Verkündigung. Als er beispielsweise Jacqueline Lamba traf, arbeitete diese als Unterwassertänzerin im Coliseum. Jacquelines feuchte Arbeit ließ Breton sogleich an eine Nixe denken. Aber die Assoziation war überbestimmt, denn einige Tage zuvor hatte er den Namen der Kellnerin aufgeschnappt, die ihn bediente, (sie hieß Ondine, so wie der auf deutsch Undine genannte weibliche Wassergeist), und er war tief betroffen, daß ihm ein derartiger Name an einem Ort begegnet, wo man speist (*on dine*). Alles klar? Von da war es nur mehr ein kleiner Schritt, um einen ganzen Strang des „Wundersamen" zu flechten, das vorausblickend seine Begegnung mit der Undine-artigen Jaqueline sicherstellte.

Noch entlarvender ist die Fabel um jene Frau, die sich selbst Nadja nannte (und die ihren Namen jenem Buch von Breton gab, das neben *L'Amour fou*, zu den meistgelesenen zählt). Hier liegt ein anderes Beispiel für die Wunder des objektiven Zufalls vor (ein Über- den-Weg-Laufen in den Straßen von Paris). Nadja war eine verlorene Seele, ohne gesicherten Unterhalt, eine Gammlerin die den ein oder anderen Trick anwenden mußte, wenn es mal wirklich schwer wurde. Breton verwandelte sie augenblicklich in eine metaphysische Fiktion, aber als sie immer anhänglicher wurde, wurde er ihrer Gespräche müde und er begann sich um ihre Belastung seiner Geldbörse Sorgen zu machen. So gab er ihr den Laufpaß; alleine und von Armut geplagt wurde sie geisteskrank und endete im psychiatrischen Krankenhaus Sainte-Anne. Da Breton mindestens so erpicht auf Wahnsinn war wie auf Magie (ihr befreiendes Potential ist eines der Hauptthemen von *L'immaculée conception* und auch im Essay über die Kunst des Wahnsinns – „die Kunst des Geisteskranken: die Freiheit im Fernen zu wandeln"), so beglückwünschte er sie zu ihrem existentiell vorbildhaften Zustand. Zugleich weigerte er sich, sie zu besuchen, möglicherweise wegen des Ekels, den er bekannte, bei „geistiger Pathologie" zu verspüren (er weigerte sich auch Artaud zu besuchen, als dieser interniert war). Dabei hat er einmal sogar mit dem Gedanken gespielt, selbst Psychoanalytiker zu werden.

Breton besuchte Nadja nicht, aber er schrieb über sie: verklärt und gespenstisch („eine jener Luftgeister, mit der uns magische Praktiken augenblicklich gestatten uns zu unterhalten"), wird sie ausschließlich hinsichtlich Bretons eigener Fantasiebedürfnisse beschrieben, als reine Projektion. Eine der Kapriolen der Surrealisten war ein Programm von „Sexualforschung". Einige der Schriftsteller und Künstler, die mit dem Surrealismus verbunden waren, allem voran Bataille und Duchamp, unternahmen komplexe Untersuchungen der sexuellen Wünsche. Bretons Beitrag zur sexuellen Forschungsgruppe bestand vor allem in

einer Liste seiner Abneigungen, dazu gehörten Polizzotti zufolge: schwarze Frauen (kriegen zu leicht Kinder, meinte er), Frauen, die kein Französisch sprachen, Frauen, die in seiner Gegenwart furzten. Er versorgte die Gruppe auch mit seinen erhabenen Ansichten über sexuelle Partnerschaft: „Wenn ich eine Frau verlange, ist mir egal ob sie kommt oder nicht." Das schaut nicht sehr nach Forschung aus. Später in seinem Leben versuchte er es mit einer mehr im Trend liegenden Sicht des „Weiblichen", aber statt die Probleme zu beseitigen machte er alles noch komplizierter. In *Arcanum 17* machte er die Entdeckung, daß Frauen der Schlüssel zu allem waren („Die Idee der *weltlichen Errettung durch die Frau*"), doch dieser Schlüssel bestand nur in einer weiteren Version des *ewig Weiblichen*, das was er die „Kindfrau" nannte, bodenständig, genauer gesagt meeresverbunden (auf seine Nixe zurückkommend, inkarnierte er das weibliche Prinzip im Wassergeist Mélusine). Marie Bonaparte sprach über Bretons „narzißtische Überschätzung des Selbst". „Er sah in mir das, was er sehen wollte", meinte Jaqueline Lamba über ihn, „aber er sah niemals wirklich mich". Es gibt unzählige Bemerkungen dieser Art über Breton von Frauen. Breton selbst beschwerte sich, daß das Gegenteil der Fall war; als einmal der objektive Zufall darin versagte, alles wunschgemäß in Gang zu setzen, schrieb er ein „Liebesgedicht" mit den Zeilen: „Du sieht die Frauen, die du geliebt hast / Aber sie sehen dich nicht".

In *Nadja* beschreibt Breton, daß er für seine Heroine „wie ein Gott ist, sie hält mich für die Sonne". In seiner Kindheit nahm er bei einem Friedhofsbesuch einen Grabstein mit der Inschrift WEDER GOTT NOCH MEISTER wahr, der ihn endlos beeindruckte („Ich werde niemals das Gefühl der Erlösung, Ekstase und des Stolzes vergessen"). Aber in seinen Geschäften als Führer der surrealistischen Bewegung kam er nahe heran, sich selbst göttliche Autorität anzumaßen, und er erhielt rasch den Spitznamen „Papst des Surrealismus". Er regierte die surrealistische Clique wie ein autokratischer Tyrann. Lionel Abel behauptet, daß er einmal sogar sagte „Ich bin der Surrealismus". Absolute Loyalität war unerläßlich. Eines, worin er überaus begabt war, waren Wutanfälle. Selbst bei trivialen Fragen konnte er vor Wut glühen – er „explodierte", als Roger Caillois vorschlug einige mexikanische Springbohnen zu öffnen, mit denen die

Männer des Surrealismus in Jahr 1934. Von links oben bis recht unten: A. Breton, M. Ernst, S. Dali, H. Arp; Y. Tanguy, R. Char, R. Crevel, P. Eluard; G. de Chirico, A. Giacometti, T. Tzara, P. Picasso; R. Magritte, V. Brauner, B. Péret, G. Rosey; J. Miro, E. Mesens, G. Hugnet, Man Ray

Gruppe gerade spielte. Wenn er gerade einmal nicht explodierte, konnte er eine lächerlich halsstarrige Gereiztheit zeigen; einmal lief er nach dem Krieg Picasso in Golfe-Juan über den Weg und verlangte sofort in des Malers Studio geführt zu werden. Als Picasso nicht ohne Grund um einen späteren Termin bat, weil er gerade Zahnweh hatte und am Weg zum Arzt war, machte Breton keine Zugeständnisse: „Jetzt oder Nie", meinte er. Picasso bestieg sein Fahrrad und radelte davon – zum Zahnarzt und weg von einer Freundschaft.

Breton: Ich bin der Surrealismus

Eigentlich ist „Papst" nicht ganz der richtige Ausdruck, treffender wäre „Großinquisitor". Einen etwas säkulareren Vergleich böte der gefürchtete Ankläger des Revolutionstribunals, Fouquier-Tinville, mit dem ihn einer von Bretons Kollegen einmal verglich. Matthew Josephson beschreibt ihn als „einem alten Führer der Jakobiner" nicht unähnlich. Der wahre Versprecher kommt aus Bretons eigenen Mund: Tzara brandmarkend, bemerkte er „es wäre gar nicht so schlecht, die Gesetze des Terrors für die Angelegenheiten des Geistes wieder einzuführen". Unter denen, die im Laufe der Jahre kamen und gingen, zumeist unter Bretons anmaßendem Diktat, befanden sich Soupault, Artaud, Aragon, Tzara, Bataille, Leiris, Queneau, Prévent, Desnos, Masson, Eluard, Ernst, Man Ray, Crevel, Giacometti, Dalí, Caillois, Char. Ein

großer Teil des 2. Manifests des Surrealismus ist der Rechtfertigung dieser Ausschlüsse gewidmet. Denn es war nicht nur eine Frage von Bretons verschlossener Unnachgiebigkeit, sondern er bestand auch darauf, daß diese Exkommunikationen und Verbannungen öffentlich bekanntgemacht würden. Giacometti wurde per „öffentlicher Verlautbarung" ausgeschlossen; Maurice Nadeau beschreibt wie Eluard „öffentlich als Feind gebrandmarkt wurde".

„Wenn Sie Marxist sind", kläffte damals Michel Marty einen der Unsrigen an, „dann brauchten Sie nicht Surrealist zu sein."

Aus: 2. Manifest 1930, André Breton

Und so ging es weiter. So etwas wie ein doppelter Standard war da am Werk. Immer der Beschuldigende, konnte es Breton nicht tolerieren, selbst den Urteilen anderer ausgesetzt zu werden. „Er ließ es niemals zu, als Beschuldigter dazustehen", bemerkt der Philosoph Pastoureau dazu. Als sich einmal Naville beschwerte, daß Breton nicht genügend als Leiter des unglaubwürdigen Büros der Surrealistischen Forschung tat, bot dieser prompt seinen Rücktritt vom Surrealismus an – sehr hinterhältig für jemand der gesagt haben soll, er *sei* der Surrealismus. Es gab auch genug an offener Heuchelei. Eine Verflechtung mit den Kulturinstitutionen kam der Erbsünde gleich. Surrealisten wurden oftmals ausgeschlossen bloß weil sie versuchten, ihren Lebensunterhalt zu verdienen. Aber das hinderte Breton nicht daran Gaston Gallimard mit Fragen über Veröffentlichungen, Verträge und Tantiemen auf die Nerven zu gehen, oder sich am Kunstmarkt herumzutreiben, dies ziemlich erfolgreich. Auch hinderte ihn das nicht, ein Exemplar eines seiner Bücher samt Widmung an Léon Daudet von der ultrarechten Tageszeitung *Action français* zwecks Buchbesprechung zu senden. Vielleicht könnte man dies alles auch anders beurteilen, hätte Breton ein bedeutsames literarisches Oeuvre hinterlassen.

Der Surrealismus betrachtet sich infolge der von mir aufgezeigten Verwandtschaft dem Ziel des marxistischen Denkens unauflöslich verbunden, und zwar diesem Ziel allein; doch wehrt er sich dagegen und wird es zweifellos noch lange tun müssen, zwischen den beiden Hauptströmungen zu wählen, die zur Zeit noch die Männer gegeneinander ausspielen, welche – zwar ohne dieselbe taktische Konzeption – sich jeweils als echte Revolutionäre ausgewiesen haben.

Aus: 2. Manifest 1930, André Breton

Automatismus

Als Schriftsteller beruht sein wichtigster Anspruch auf Ruhm auf der Erfindung des *automatischen Schreibens*. Psychischer Automatismus und dessen Ausdruck im automatischen Schreiben wurden für den Königspfad gehalten, der zu jenem Zustand führt, in dem sich Widersprüche verflüchtigen.

Eines Abends also, vor dem Einschlafen, vernahm ich, so deutlich ausgesprochen, daß es mir unmöglich war, ein Wort daran zu ändern, abgetrennt jedoch vom Klang irgendeiner Stimme, einen recht merkwürdigen Satz; er hatte keinen Bezug zu irgendwelchen Geschehnissen, in die ich nach bestem Gewissen zu diesem Zeitpunkt verwickelt war, es war ein Satz, der mir eindringlich erschien, ein Satz, möchte ich sagen, der ans Fenster klopfte. Rasch nahm ich davon Kenntnis und wollte es dabei belassen, als mich sein organischer Aufbau stutzig machte. Dieser Satz setzte mich wirklich in Erstauen; ich habe ihn leider nicht bis heute behalten können, er lautete etwa so: „Da ist ein Mann, der vom Fenster entzweigeschnitten wird", doch war das durchaus eindeutig gemeint, da er von der schwachen bildhaften Vorstellung eines gehenden Mannes begleitet war, der in der Mitte senkrecht zu seiner Körperachse von einem Fenster durchschnitten wurde. Ohne Zweifel handelte es sich einfach um die aufrechte Stellung eines Mannes, der sich aus dem Fenster gelehnt hat. Da aber dieses Fenster die räumliche Veränderung des Mannes mitgemacht hatte, wurde mir klar, daß ich es hier mit einem Bild ziemlich seltener Art zu tun hatte, und sogleich hatte ich keinen anderen Gedanken, als es meinen poetischen Baumaterialien einzuverleiben. Kaum hatte ich es derart aufgezeichnet, als es auch schon von einer fast ununterbrochenen Reihe von Sätzen abgelöst wurde, die mich kaum weniger überraschten und mir den Eindruck einer solchen Willkürlichkeit vermittelten, daß die Selbstkontrolle, mit der ich bis zu diesem Tag gelebt hatte, mir illusorisch erschien und ich nur noch daran dachte, dem endlosen Streit in meinem Inneren ein Ende zu bereiten. (...)

Dem Menschen wurde die Sprache gegeben, damit er einen surrealistischen Gebrauch davon mache. Sofern er sich unbedingt verständlich machen muß, gelingt es ihm recht und schlecht, sich auszudrücken und damit einigen Funktionen zu genügen, die zu den primitivsten zählen. (...) Er sorgt sich nicht um die Worte, die er finden wird, nicht um den Satz, der dem soeben geschriebenen folgen wird. (...) Wer konnte ihn nur glauben machen, daß diese spontane Fähigkeit ihm nur schaden kann, sobald er vorhat, differenzierte Aussagen zu machen? Es gibt nichts, worüber er nicht sprechen oder fließend schreiben dürfte. Sich zuzuhören, sich lesen bedeutet nichts anderes als Unterbrechung des Okkulten, der herrlichen Hilfsquelle. Ich beeile mich nicht, mich zu verstehen. (...) Ich hüte mich, einen Satz neu anzufangen oder umzuschreiben. (...) Eigentlich bewähren sich die Formen der surrealistischen Sprache am ehesten im Dialog. (...)Jeder der beiden verfolgt ganz einfach sein Selbstgespräch. (...) Die jeweiligen Aussagen zielen nicht, wie üblich, darauf, eine wenn auch noch so unwichtige These zu entwickeln. (...) Diese Sprachform erlaubt übrigens nicht, einer Sache auf den Grund zu gehen.

Aus: 1. Manifest 1924, André Breton

Zu Ehren Guillaume Appolinaires (...) bezeichneten Soupault und ich diese neue Form des reinen Ausdrucks mit dem Namen SURREALISMUS, und beeilten uns, was wir an Erkenntnissen gewonnen hatten, unseren Freunden zugänglich zu machen. (...) Zweifellos hätten wir mit noch größerer Berechtigung das Wort SUPERNATURALISMUS übernehmen können. (...) Ich definiere also ein für alle mal:
SURREALISMUS, Subst., m. – Reiner psychischer Automatismus, in den man sich versetzt, um mündlich, schriftlich oder auf irgendeine sonstige Weise das wirkliche Funktionieren des Denkens zum Ausdruck zu bringen. Man steht dabei unter dem Diktat des Denkstroms; jegliche Kontrolle durch die Vernunft fällt ebenso weg wie alle ästhetischen oder moralischen Bedenken.

ENZYKLOPÄDIE. Philosophie. Der Surrealismus beruht auf dem Glauben an die höhere Wirklichkeit gewisser, bis dahin vernachlässigter Assoziationsformen, an die Allmacht des Traumes, an das zweckfreie Spiel des Denkens. Er zielt auf die endgültige Zerstörung aller anderen psychischen Mechanismen und will sich zur Lösung der hauptsächlichen Lebensprobleme an ihre Stelle setzen.

Aus: 1. Manifest 1924,
André Breton

Dafür eignete er sich die Autorität Freuds an, eine der groteskeren intellektuellen Nicht-Begegnungen des 20. Jahrhunderts, wobei er Freud so grundsätzlich falsch las, daß Freud selbst von Bretons verschiedenen Anläufen nur amüsiert war. So lehnte Freud beispielsweise ab, bei einer gemeinsamen Publikation über Träume mitzuwirken, und er teilte Breton mit, daß „der oberflächliche Aspekt der Träume für mich ohne Belang ist". Bretons Ehrfurcht vor dem Automatismus bedeutete, daß er nur am manifesten Inhalt der Träume und anderer Formen des unbewußten Lebens interessiert war. Für ihn war das Unbewußte ein transparentes Fenster zum begehrten Substrat des Geistes und die Aufzeichnung des beglückenden Geschwätzes der Zweck seiner schriftlichen Wiedergabe.

Gewiß nimmt der Surrealismus – der, sozial gesehen, unumwunden die marxistische Lehre aufgegriffen hat – die Freudsche Ideen-Kritik nicht auf die leichte Schulter. (...) Er verfolgt zwar mit Anteilnahme die Diskussionen, die vor seinen Augen von den Vertretern der verschiedenen psychoanalytischen Richtungen geführt werden – so wie er auch leidenschaftlich und Tag für Tag den fortgesetzten Kampf um die Führung der Internationale verfolgt –, doch hat er sich nicht in eine Streitfrage einzumischen, die allem Anschein nach noch auf lange Zeit nur Fachleute mit Nutzen beschäftigen kann.

Aus: 2. Manifest 1930,
André Breton

Problematischer ist, daß er in *Den Magnetischen Feldern*, dem Hauptdokument von Bretons Experimenten mit Automatismus, mogelte, indem er den Text, den er mit Soupault unter quasi hypnotischen Umständen geschrieben hatte, für seine Veröffentlichung überarbeitete und korrigierte, nämlich um ihm eine bessere Form und Zusammenhalt zu geben. Breton betonte immer, daß der Surrealismus keine literarische Bewegung war, daß die „Literatur" eines jener Dinge war, die man zerstören mußte. Eine Ausnahme wurde für Gedichte gemacht, jener Form des Schreibens, die ihm besonders am Herzen lag; und seine Poesie erreicht ungeahnte Höhen gerade dort, wo sich seine Inspiration mit den Zwängen der Konvention verbindet. Sobald sich Breton dem Strom des Automatismus überantwortet, verschwindet diese Spannung, und der erzielte sprachliche Effekt ist meist armselig, ein gelegentlicher Treffer begraben im Strom des Mißratenen. Er geriet in helle Aufregung bei solch „spontan" entstandenen Wortspielen wie „la lectrice éteint l'électricité", aber das ist wohl kaum mehr als ein minderwertiger Jux. Und wenn das zufällige Surfen im Unbewußten Zeilen produziert wie „O3 whose skin-snapping resides in C major on the average" muß man sich wundern, was aus der Unterscheidung eines Coleridge und Baudelaire zwischen Einfall und Einbildungskraft geworden ist, und warum uns visuelle Collage anregt, während verbale Collage von Bretons Art von uns verlangt, sich ihrer Belanglosigkeit auszuliefern.

Mehr als alles andere war Breton ein Impresario, ein Stuntman des Surrealismus. Er hatte Energie, aber wenig Ausdauer; Projekte – wie das Büro für Surrealistische Forschung, Surrealiste central, der Kongreß von Paris, Salon X, La Révolution surréaliste – wurden mit großem Enthusiasmus geplant und starben dann einen stillen Tod. Breton war leicht zu entmutigen, er war rasch gelangweilt. Und wenn es darum ging am Abgrund zu leben, zog er sich meist zurück, während er andere ermutigte zu springen.

Der Surrealismus erlaubt denen, die sich ihm widmen, nicht, ihn fallen zulassen, wann es ihnen gefällt. Alles weist darauf hin, daß er in der Art von Stimulanzien auf den Geist wirkt; wie diese erzeugt er einen gewissen Zustand des Bedürfnisses und vermag den Menschen in schreckliche Revolten zu treiben. (...) Unter manchen Aspekten erscheint der Surrealismus wie ein neues Laster, das nicht nur einigen wenigen eignen soll; wie das Haschisch vermag auch er alle Wählerischen zu befriedigen. (...)Mit den surrealistischen Bildern geht es wie mit jenen Bildern im Opiumrausch, die der Mensch nicht mehr evoziert, sondern die „sich ihm spontan, tyrannisch anbieten. Er ist unfähig, sie anzuweisen; denn der Wille ist kraftlos geworden und beherrscht nicht mehr seine Fähigkeiten" (Baudelaire) (...) Bebend durchschreitet man, was die Okkultisten gefährliche Landschaften nennen. (...) Der Surrealismus wird sie in den Tod, der eine Geheimgesellschaft ist, einführen.

Aus: 1. Manifest 1924,
André Breton

■

Dr. Christopher PRENDERGAST ist Professor an der Cambridge University in England, sowie Autor und Herausgeber zahlreicher Bücher, zuletzt *Spectacles of realism: gender, body, genre* (1996 gemeinsam mit Margaret Cohen), *Cultural Materialism: On Raymond Williams* (1995), *Paris and the Nineteenth century* (reprinted 1992).

Literatur

André Breton, *L'amour fou. Prosa*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1994.
André Breton, *Arkanum 17*, Matthes & Seitz 1993.
André Breton, *L'Art magique*, Éd. Phébus 1991.
André Breton, *Die Manifeste des Surrealismus*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1993 (die angeführten Zitate wurden teilweise davon abweichend aus dem Original neu übersetzt).
André Breton, *Nadja. Erzählung*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1976.
André Breton, *Ode an Charles Fourier. Surrealismus und utopischer Sozialismus*, Karin Kramer 1982.
André Breton, Paul Eluard, *L'immaculée conception*, Corti, Paris 1991.
André Breton, Philippe Soupault, *Die magnetischen Felder* [Les champs magnétiques], Wunderhorn, Heidelberg 1990.
Maurice Nadeau, *Geschichte des Surrealismus*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1987.
Mark Polizzotti, *Revolution of the Mind: The Life of André Breton*, Bloomsbury, 1995.

Und von nun an habe ich große Lust, die wissenschaftliche Träumerei, die eigentlich in jeder Hinsicht völlig verfehlt ist, mit Nachsicht zu betrachten.

Aus: 1. Manifest 1924,
André Breton

Psychoanalyse und die Surrealisten

Ludvík ŠVÁB

Zu sagen, daß die Beziehung der Surrealisten zur Psychoanalyse immer positiv war, erinnert nicht nur an die Diktion von „Kaderbeurteilungen" während der realsozialistischen Zeit, sondern ist gleichzeitig eine zwar wahre, aber doch sehr oberflächliche und ungenaue Aussage. Die Beziehung war nämlich recht kompliziert und durch die unterschiedlichen Ziele beider Bewegungen gekennzeichnet; in mancher Hinsicht kritisch bis konflikthaft, im Prinzip jedoch bedeutsam und prägend. Man könnte somit sagen, daß ohne die Psychoanalyse der Surrealismus, zumindest in der uns bekannten Form, nicht entstanden wäre.

Der Nachteil solcher Urteile ist, daß sie von der Annahme wohldefinierter, gewissermaßen in sich geschlossener, unveränderbarer Ganzheiten ausgehen, die in Wirklichkeit so nicht existieren. Auch die Psychoanalyse macht heute eine der zunehmenden Erkenntnistiefe entsprechende Entwicklung durch, die man in allen wissenschaftlichen Bereichen antrifft, und hat heute – im Gegensatz zu allgemein verbreiteten Vorstellungen über einen klassisch geschlossenen Charakter dieses Denk- und Therapiesystems – die Form eines offenen Systems. Noch nebelhafter und irriger erscheint heutzutage das allgemeine Verständnis des Begriffs Surrealismus. Für gewöhnlich ist damit eine bestimmte künstlerische Richtung gemeint, die zeitlich in die Zwischenkriegsperiode fällt und durch eine Art von skurriler Ästhetik gekennzeichnet ist, die auf schockierende Weise inhomogene Vorstellungen – sei es in bildnerischer, sei es in verbaler Form – verbindet. Mit dem Adjektiv „surrealistisch" bezeichnet man in der Regel irgend etwas Verrücktes, Unsinniges oder Absurdes, mit dem gleichen verstockten Unverständnis, wie man „schizophren" für zweierlei Bezeichnungen oder Verhaltensweisen verwendet; wie man sagt, „weiß die rechte Hand nicht, was die linke tut", in der irrtümlichen Annahme, daß eine schizophrene Persönlichkeitsspaltung dasselbe sei, wie das recht seltene (von Pearce beschriebene) Phänomen der Persönlichkeitsverdoppelung, das in der Erzählung von Dr. Jekyll und Mr. Hyde vorkommt, wobei es aber um etwas ganz anderes geht. So bedeutet auch Surrealismus etwas ganz anderes als das, wofür er gehalten wird: „Es ist weniger eine künstlerische Strömung denn eine Bewegung, die man als gedanklich oder philosophisch bezeichnen kann, und die mit Kunst und Ästhetik von Anfang an nichts gemein haben wollte, obwohl vordergründig künstlerische Mittel eingesetzt wurden." (Vratislav Effenberger)

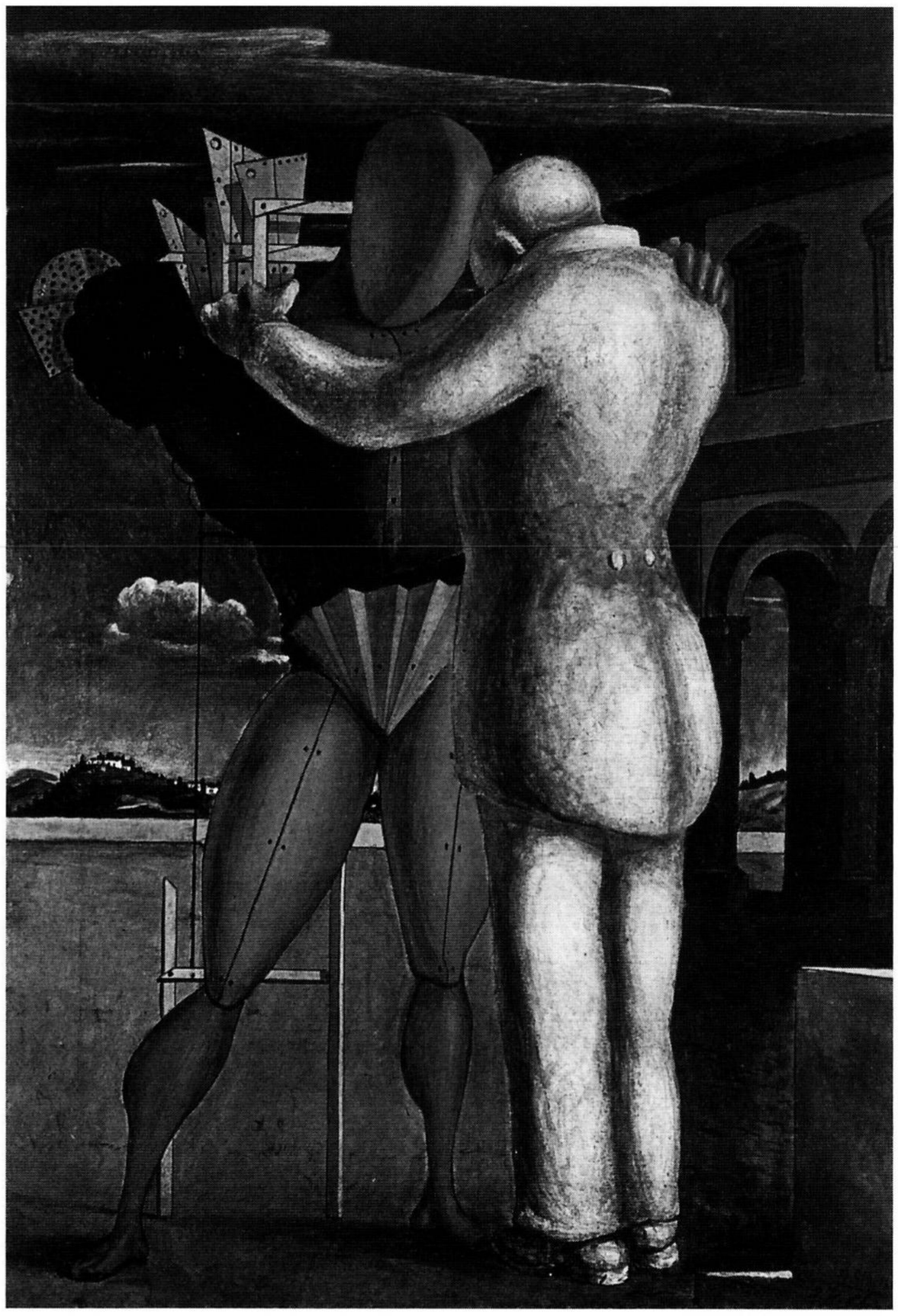
Ihr Ziel wurde die Befreiung des menschlichen Gedankengutes von den Fesseln des Rationalismus, ausgedrückt durch einen neuen Zugang zur Realität, die die Surrealisten von Anfang an in ihrer überlieferten Form abgelehnt haben, und der sie die Wahrheit ihrer Träume und Sehnsüchte gegenüberstellten. Dem entspricht auch die Definition des Surrealismus, wie sie André Breton in seinem *ersten Manifest des Surrealismus 1924* formulierte, nämlich als „reiner psychischer Automatismus, in den man sich versetzt, um mündlich, schriftlich oder auf irgendeine sonstige Weise das wirkliche Funktionieren des Denkens zum Ausdruck zu bringen. Man steht dabei unter dem Diktat des Denkstroms; jegliche Kontrolle durch die Vernunft fällt ebenso weg wie alle ästhetischen oder moralischen Bedenken." Mit dieser Definition wird auch das Abrücken der Surrealisten von der eindeutig destruktiven Bildstürmerei des Dadaismus vollzogen, der nichts anderes sein wollte als ein zerstörerischer Protest gegen die Zivilisation und Kultur, die dadurch enttäuschte, daß sie das Blutbad des Ersten Weltkrieges nicht zu verhindern vermochte. Junge Anhänger der dadaistischen Revolte, die mit provokativen dichterischen Bildern, zusammengesetzt aus zufällig montierten zerschnittenen Sätzen eines Textes, protestierten, bemerkten alsbald, daß einige von diesen „Zufallswerken" eine sehr hohe dichterische Intensität aufwiesen, ähnlich der Poesie von Rimbaud und Lautréamont (Vratislav Effenberger). Auf diesem Weg von der destruktiven Geste zum positiven konstruktiven Modell spielte die Bekanntschaft mit der Psychoanalyse eine grundlegende Rolle.

André Breton und Sigmund Freud

Der Anfang dieses Zusammentreffens hat ein Datum: das Jahr 1916. Im Juli jenes Jahres tritt ein zwanzigjähriger Medizinstudent, André Breton, in das neuropsychiatrische Zentrum der zweiten französischen Armee in Saint Dizier ein. Diesen Platz suchte er sich selbst aus, nachdem sein Interesse an der Psychiatrie ein Jahr zuvor bei seiner Tätigkeit in einem militärischen Lazarett in Nantes geweckt worden war. Kurz darauf fesselten ihn einige Äußerungen von seelisch Kranken, durch deren Aufschreie, Mitteilungen und schriftliche Botschaften er auf unerwartete dichterische Bilder von hoher imaginativer Intensität stieß, die von der dichterischen Art der damaligen Zeit völlig abwichen. Breton selbst schrieb damals seine frühen Gedichte im Geiste des Symbolismus eines Mallarmé, die ihn jedoch nicht mehr zu befriedigen vermochten, als er die Werke von Guillaume Apollinaire kennenlernte, der die Worte vom Bann der bisherigen poetischen Formeln löste und ihnen somit eine berauschende, unbändige und zugleich hinreißend entdeckerische Freiheit verschaffte.

Der zweite Impuls für die Abkehr von der traditionellen Dichtkunst war eine Begegnung mit Jacques Vaché, der wegen einer Kriegsverletzung im Militärlazarett von Nantes behandelt wurde. Er scheint eine faszinierende Persönlichkeit gewesen zu sein, deren eindeutige Verachtung aller anerkannten Kultur und Dichtung dieser Zeit Breton so stark beeinflußte, daß er völlig aus seiner bisherigen Bahn gebracht wurde. „Ohne ihn wäre ich wahrscheinlich ein Dichterling geworden und geblieben", gesteht Breton in seinem Buch *Die Verlorenen Schritte*. Und bald nach dieser Begegnung entdeckte er die Quelle einer neuen authentischen Poesie dort, wo er sie am wenigsten erwartet hätte, in einem psychiatrischen Lazarett. Ist etwa der Wahnsinn der einzig gangbare Weg zur

wahren Poesie, fragte sich Breton wiederholt. Und als Antwort kam – sozusagen im rechten Augenblick – die unerwartete Bekanntschaft mit der Psychoanalyse. Bretons damaliger Vorgesetzter, Dr. Leroy, bot ihm ein Buch von Regise und Hesnard aus dem Jahre 1914, *La psychanalyse*, an, in dem er die Grundzüge der Freudschen Lehre kennenlernte. Er selbst schrieb darüber später: „Mein Aufenthalt an diesem Ort und die konzentrierte Aufmerksamkeit, mit der ich mich dem widmete, was dort vor sich ging, hatten zweifelsohne einen entscheidenden Einfluß auf die Entwicklung meines Denkens. Gerade hier konnte ich – so ungewöhnlich dies damals noch scheinen mochte – bei der Untersuchung des Kranken die Ergebnisse von Prozeduren anwenden und niederschreiben, wie jene der Traumdeutung und der Interpretation von Assoziationen dieser ungesteuerten Vorstellungen." (Breton, *Entretiens – Gespräche: Dada, Surrealismus, Politik*). „Diese ungewöhnliche Situation des jungen, unbefriedigten Dichters in einem militärischen Lazarett ermöglichte es ihm, ohne daß ihm jemand als Vorbild diente, die Methodologie der freien Assoziationen als Quelle anregender Bilder zu nützen. So half ihm Freud, die Poesie durch Mittel zu bereichern, welche die literarische Tradition sonst als undichterisch abgelehnt hätte.



Giorgio de Chirico, Der verlorene Sohn, 1922

Und so wurden die Freudschen Methoden zum Mittel der Befreiung der Imagination aus den Fesseln des rationalen Denkens, auf das sie alsbald zur surrealistischen *bête-noire* werden konnten", schreibt J. H. Matthews. Hier also begann der Weg zur Anwendung des verbalen *Automatismus*, den er dann zusammen mit Soupault bei der Erstellung des Buches *Die Magnetischen Felder* im Jahre 1919 einsetzte.

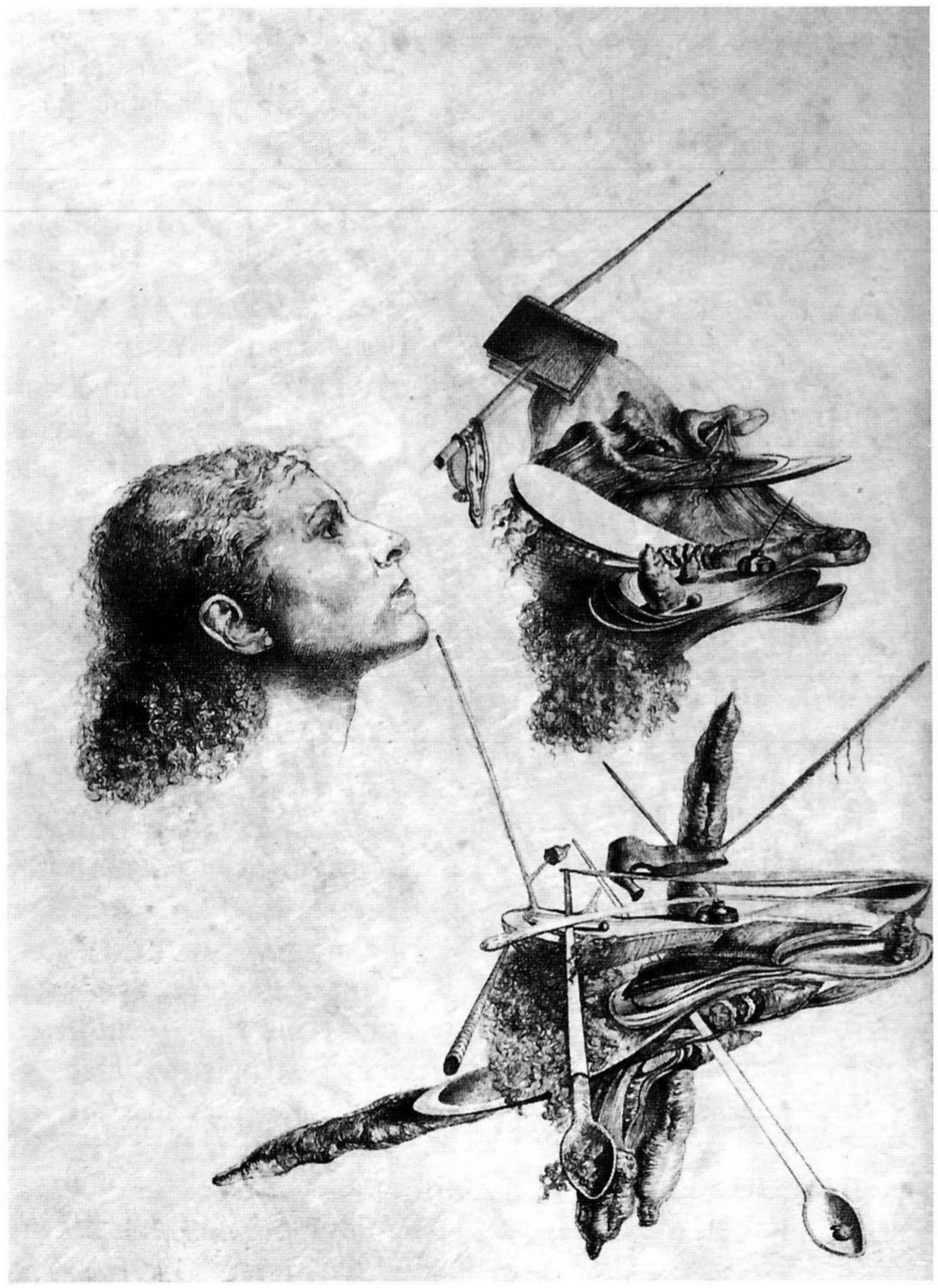
Bretons Dankbarkeit gegenüber Freud bewegte ihn zu einem persönlichen Besuch bei diesem in Wien, den er im Oktober 1921 abstattete. Obzwar Breton den ein Jahr später in der Zeitschrift »Littérature« veröffentlichten Bericht über diese Begegnung – wohl bedingt durch seine damalige Zugehörigkeit zum Kreis der Dadaisten – mit einer gewissen ironisierenden Abschwächung versieht, hegt er später dennoch eine liebevolle Erinnerung daran; auch an Freuds Großmut, mit der Freud diese kleine Unhöflichkeit in ihrer späteren Korrespondenz überging.

Es war die Applikation psychoanalytischer Methoden, mit deren Hilfe sie ihr Inneres erforschen wollten, hauptsächlich die Anwendung der freien Assoziation, die den Surrealisten zu Beginn der 20er Jahre bei der Emanzipation vom dadaistischen Nihilismus behilflich war. So entstehen erste automatische Texte, die ohne ersichtliche Kontrolle notiert oder im Zustand herabgesetzter Wahrnehmung vorgetragen wurden. Aragon schreibt über Robert Desnos: „Er braucht nur die Augen zuzumachen und schon spricht er; inmitten von Biergläsern und Tellern stürmt ein ganzer Ozean mit prophetischem Getöse." Die Surrealisten sind über ihre Macht, derer sie sich gar nicht bewußt waren, erstaunt, eine unvergleichliche Ungezwungenheit, eine Freiheit des Geistes, ein Heraufbeschwören ungewöhnlicher Erscheinungsbilder und ein „übernatürlicher Ton ihrer Aufzeichnungen".

Kein Wunder, daß Breton gleich zu Beginn im *ersten Manifest des Surrealismus 1924* den Namen Freuds anführt, indem er sagt: „Wenn die Tiefen unseres Geistes seltsame Kräfte bergen, die imstande sind, die der Oberfläche zu mehren oder gar zu besiegen, so haben wir allen Grund, sie einzufangen, sie zuerst einzufangen und danach, wenn nötig, der Kontrolle unserer Vernunft zu unterwerfen." Man kann sich sicherlich die Frage stellen, ob das Unterbewußtsein selbst einer solchen Erforschung so leicht zugänglich ist, wie dies die Surrealisten anstrebten. Dieser Widerspruch wurde Gegenstand einer Diskussion nicht nur zwischen den Analytikern und den Surrealisten, sondern auch in den Reihen der Surrealisten selbst. Im Laufe der Zeit gelangten sie zur Anerkennung einer gewissen, mehr als nur geringfügigen Bearbeitung, also bewußter nachträglicher Eingriffe in die Früchte jener „Ballungen irrationaler Formationen, die sich in der Endphase als ein inneres Modell darbieten" (Breton, Teige).

So wichtig, wie die Freudsche Methode der freien Assoziation, war den Surrealisten seine Theorie vom Traum, dessen Wesen und seiner Deutung. Die Wirklichkeiten des Traumes, der unsere Sehnsüchte und Wünsche, die nicht unerfüllbar sein müssen, offenbart, seine Verbundenheit mit unserem Wachzustand, seine Subversivität, dies alles versucht Breton in seiner Prosa *Die kommunizierenden Röhren* auszudrücken. „Er vergegenwärtigt darin ei-

nen Abschnitt seines Lebens und stellt fest, daß in seinen damaligen Träumen, wenn er sie psychoanalytisch deutet, eigentlich nur leicht verstellte und verschobene Geschehnisse aus seinem Wachleben vorkommen, während sich umgekehrt im Wachleben die Geschehnisse, genau wie im Traum, rund um seine Interessen, Gefühle und Wünsche zentrieren. Es sind nur Begegnungen, Verknüpfungen und Vorstellungen, erheiternde oder traurige Verzahnungen von nie zu Ende kommenden Erkenntnissen", schreibt Nadeau in seiner *Geschichte des Surrealismus*. Aus der Sehnsucht macht Breton eine mächtige Triebfeder und auch ein großes Integrationsmoment. „Es ist nicht genug, nur ihre Allmacht zu verkünden, es sind auch Hürden zu beseitigen, die ihrer Verwirklichung im Weg stehen. Die echte Revolution ist für die Surrealisten der Sieg der Sehnsucht." (Breton, *Die kommunizierenden Röhren*). So nimmt es nicht wunder, daß Freud auf dieses, ihm von Breton zugesandte Buch, mit einem sehr deutlichen Vorbehalt reagiert. Mit Bretons Vorwurf, daß Freud mangelhaft bibliographiert habe, findet er sich ab. Dann erläutert er seine Zurückhaltung, die er sich bei der Analyse der eigenen Worte stets auferlegt habe, um zuletzt festzustellen: „Und nun ein Geständnis, das sie mit Toleranz entgegennehmen mögen. So viele Interessensbezeugungen für meine Forschung ich ihrerseits und seitens ihrer Freunde auch erhalte, so sehr bin ich mir selbst darüber nicht im klaren, worum es dem Surrealismus eigentlich geht. Vielleicht bin ich nicht imstande es zu verstehen, weil ich von den Fragen der Kunst so weit entfernt bin." Aus dieser höflichen Anmerkung läßt sich nur eines mit Gewißheit ableiten, wie J. H. Matthews bemerkt: „Sigmund Freud empfand die Art, mit der die Surrealisten seine Theorie anwandten, als unzulässigen Mißbrauch". Widersprach doch Bretons Idee der Konvergenz von Realitäts- und Befriedigungsprinzip der Ansicht Freuds über deren Unvereinbarkeit. Das Wesen dieses Widerspruchs erklärt Vratislav Effenberger folgendermaßen: „Freuds regressive Auffassung von der Triebsublimierung in bezug auf künstlerisches Schaffen, ganz im Einklang mit dem Konservativismus und wissenschaftlichen Positivismus des Wiener Professors (...) steht im Widerspruch zur Auffassung des Dichters Breton, dessen revolutionär-romantische Mentalität die Sublimierung, als Verschiebung libidinöser Ziele, in die Form des künstlerischen Schaffens zwar anerkennt, jedoch auch nur deshalb, damit dieses Schaffen zum unmittelbaren und natürlichen Protest gegen einengende Lebensformen werden könnte, damit ihre Aggressivität nicht durch die Kunst in soziale Lethargie abgeleitet würde, sondern damit in ihr eine Potenz zur Neuordnung und Revolution erkannt werden könnte".



Salvador Dalí, Paranoische Metamorphose von Galas Gesicht, 1932

Wer diese Absicht nicht begreift, gelangt unweigerlich zu den üblichen Vorwürfen, daß nämlich die Surrealisten Freud falsch gelesen hätten, anstatt zu sagen, daß sie ihn bloß auf ihre eigene Art gelesen haben.

Wenn gesagt wird, daß die Psychoanalyse zu einer Art Sprungbrett für die Entstehung des Surrealismus wurde, muß angemerkt werden, daß sie nicht das einzige Sprungbrett war. Das zweite war der Geist der Revolte gegen jene Gesellschaft, in welche die Surrealisten hineingeboren worden waren und die ihnen die Hölle des Ersten Weltkrieges bereitet hatte. Zu einem bestimmten Zeitpunkt haben sich in ihren Augen beide Zugangsweisen einander genähert, ja sind fast ineinander aufgegangen. In der Psychoanalyse sahen sie den Ausdruck eines Widerstandes gegen die akademische Erstarrtheit der bisherigen Lehre vom Menschen, sowie ihre Revolte gegen „das Zuchthaus- und Kasernendenken". Dieser zweite Aspekt hatte zu Beginn noch keinen gemeinsamen Nenner mit der sozialen Revolution; es war ein Kampf auf allen Fronten, ein Kampf gegen die Armee und gegen leeres patriotisches Gehabe, genauso wie gegen den Pragmatismus, den sie so wie jegliche konkrete materielle Tätigkeit verachteten. Die Entwicklung der Geschehnisse einschließlich des Marokkokrieges und die sich zunehmend verschlechternden Lebensbedingungen verliehen dieser Revolte dann konkretere Züge. In der zweiten Hälfte der 1920er Jahre empfanden die Surrealisten schließlich das Bedürfnis, ihre Kräfte mit jenen zu vereinen, bei denen sie Verständnis für ihre gemeinsamen Ziele zu finden hofften. Sie treten in die Politik ein und werden Mitglieder der kommunistischen Partei. Von Anfang an wird ihnen jedoch wenig bis kein Verständnis entgegengebracht, und nach wenigen Jahren endet diese Verbindung. Im Jahre 1933 werden Breton und mit ihm Eluard und Crevel wegen ihrer Kritik an der Methode, mit der in der UdSSR die Kultur zu Propagandazwecken mißbraucht wird, aus der Partei ausgeschlossen, und es folgen nach und nach weitere. Der Stalinismus und seine Prozesse beenden endgültig dieses zeitweilige Bündnis, wie die Veröffentlichung der Broschüre *Als die Surrealisten noch recht hatten* vom August 1935 belegt (siehe: Breton, *Die Manifeste des Surrealismus)*.

Während all dieser politischen Ak-

tivitäten wird das Interesse unter den Surrealisten an der Möglichkeit, die Tiefe des Geistes experimentell weiter zu erforschen, nicht geringer. Die psychoanalytische Inspiration findet ihren Ausdruck im Werk von Salvador Dalí, der anfangs der 30er Jahre Mitglied der Gruppe wird. Sein theoretischer Beitrag ist die paranoid-kritische Methode, in der er in kreativer Weise die nicht eindeutig wahrnehmbare Wirklichkeit interpretiert und die Grenzen zwischen Realität, Traum und Wahn infrage stellt. Genauso wie Breton zögerte auch Dalí nicht, Freud zu besuchen und ihn mit seinen Theorien bekanntzumachen. Freud hörte ihn höflich an und soll nach seinem Weggehen als einzigen Kommentar gemeint haben: „Ist das aber ein feuriger Spanier!". Einen anderen Beitrag hat in dieser Hinsicht Pierre Mabille geleistet, der von den Grundbegriffen der Psychoanalyse ausging und in die Sphäre zeitgeistiger hermetischer Wissenschaften vordrang. Damit eröffnete er den Weg, auf dem sich großteils die Entwicklung bis in die heutige Zeit befindet. Im Jahre 1938 faßte Breton im *Dictionaire abrégé du surrealisme* seine Bewertung von Freuds Rolle im Surrealismus mit folgenden Worten zusammen: „Der Surrealismus wurde dazu gebracht, die besondere Bedeutung der Psychologie der Traumprozesse in Freuds Werk und allgemein alles von diesem Autor anzuerkennen, was aufgrund dieser klinischen Erforschung das unbewußte Leben erklärt. Mit Rücksicht auf letzteres verwerfen wir das meiste von Freuds Philosophie als metaphysisch".

Tschechoslowakei

Eine bedeutende Rolle spielte die Psychoanalyse für die Entwicklung und Ausprägung des Surrealismus auch in der Tschechoslowakei. Bereits im Manifest des Poetismus (der dort als Vorstufe des Surrealismus entstand, ähnlich wie der Dadaismus in Frankreich, von dem er sich jedoch wesentlich unterschied) schreibt Karel Teige im Jahre 1928: „Hier erwacht die ästhetische Aktivität und Eindrucksfähigkeit, vergleichbar – wie Freud zeigte – der Sexualität in Verbindung mit den wichtigsten Lebens-, Körper- und Arbeitsfunktionen". Doch gerade Teige zögert später, als sich in Prag eine surrealistische Gruppenaktivität zu entwickeln beginnt, und er erhebt Einwände „gegen die passiven blinden Impulse des Gehorsams", in denen er eine Reduktion des schöpferischen Moments der dichterischen Aktivität sieht. Sein Standpunkt ändert sich allerdings nach und nach, und im Herbst 1933 verteidigt er den Surrealismus gegen Ehrenburgs Angriffe als „wichtigsten Brennpunkt der lebendigen dichterischen Idee und revolutionären Kunst im finsteren Westeuropa"; denn die Surrealisten, „unzufrieden mit dem, was ist, nähern sich auf einem Weg, den es gibt, dem, wovon man bislang behauptete, daß es das nicht gibt: die Welt des Traums, des Gedichtes und der Liebe als reale Welt". Aus kulturhistorischer Sicht sieht Teige, daß „der Surrealismus Apollinaires, der Dadaismus Tzaras und unser Poetismus Surrealismus in latenter Form waren". Dem Kommentar von Effenberger zufolge will der Surrealismus von Teige „die fest geschmiedeten Kräfte des Unbewußten" durchleuchten, da, seiner Auffassung nach, die revolutionäre Mentalität im Einklang von Intelligenz und Gesinnung mit dem unbewußten und instinktiven Psychismus besteht. Von den späteren Mitgliedern der Prager surrealistischen Gruppe, gegründet im Jahre 1934, war es vor allem Vítězslav Nezval, dessen dichterische und theoretische Werke von der Psychoanalyse besonders beeinflußt wurden. Dies bezeugt die Traumanalyse, um die er sich sowohl in seinem Buch *Chtěla okrást lorda Blamingtona* (Sie wollte den Lord Blamington bestehlen) aus dem Jahre 1930, in Form von Metaphern und Metamorphosen seines dichterischen Werkes, bemüht, und auch sein Artikel von 1936 über Freud und dessen Forschungen über Träume und Fehlleistungen („ohne sie gäbe es nicht jenes herrliche strahlende Licht, aus dessen exaltierender Leuchtkraft wunderbare Kleinigkeiten entstanden sind"). Eine Rolle spielte ohne Zweifel auch die Tatsache, daß in der zweiten Hälfte der 30er Jahre die Tschechoslowakei vorübergehend zum Asylland für eine ganze Reihe deutscher Psychoanalytiker wurde, die auf der Flucht vor Hitler waren.

In der Vorkriegszeit waren die Mitglieder der Prager surrealistischen Gruppe mit der Psychoanalyse befaßt und verwerteten ihre Erkenntnisse über den Traum und seine Bedeutung in ihren Werken. Dies können wir aus der Entwicklung des bildnerischen Schaffens bei Jindřich Štyrský und bei Toyen vom Artifizialismus zum authentischen surrealistischen Ausdruck ersehen. Eine bemerkenswerte Gestalt stellt in dieser Hinsicht der bis dahin verkannte Bohuslav Brouk dar, der bereits 1932 eine Monographie der Psychoanalyse herausgab, die wahrscheinlich das erste informative tschechische Werk über Freuds Forschungen darstellt. Bedeutend sind diese und seine weiteren Arbeiten vor allem deshalb, weil sie auch kritische Vorbehalte gegenüber einigen Gedanken Freuds aus der Sicht des damaligen Surrealismus beinhalten, vor allem gegenüber seinen Bestrebungen, den Neurotiker der Realität anzupassen, also an Bedingungen, die seine Störung mitverursachen, anstatt ihn anzuleiten, gegen sie zu kämpfen und zu versuchen, sie zu ändern. Umgekehrt verteidigt Brouk den Pansexualismus als „streng wissenschaftliche Konsequenz" eben dieser Aspekte gegen das „allzu philosophische" Modell Jungs. „Auch in den künstlerischen Anschauungen von Karel Teige nimmt die psychoanalytische Inspiration eine sehr bedeutende Funktion ein. Teige war überzeugt, daß das Wesen des Menschen im Eros begründet ist und daß die Kunst sublimiertes Triebleben, umfunktionierte Erotik ist. In allem, was er schafft, schafft er nur sich selbst, sein Inneres, seine Welten mit ihren Leidenschaften und Schmerzen, nach seinem Ebenbilde. Etwas Fremdes kann er überhaupt nicht hervorbringen. Je näher das, was er schafft, dem Brennpunkt seines eigenen Eros ist, desto faszinierender ist die Wirkung, desto stärker ist die innere Glut seines Werkes" (Vratislav Effenberger, nach handschriftlichen Anmerkungen von Karel Teige).

Nach dem Krieg

Der Zweite Weltkrieg, der viele französische Surrealisten ins Exil, meistens in die Vereinigten Staaten, und die tschechischen alsbald in den Untergrund trieb, bereitete dieser geschichtlichen Epoche des Surrealismus ein Ende, ließ ihn jedoch nicht gänzlich von der Erdoberfläche verschwinden, wie es sich manche gewünscht hätten. Nach seiner Rückkehr nach Paris ergriff Breton abermals die Führung der surrealistischen Gruppe, deren Zusammensetzung sich jedoch wesentlich geändert hatte: Eine Reihe von Mitbegründern brach mit dem Surrealismus und fand Zuflucht unter den Fittichen verschiedener politischer Parteien, namentlich der stalinistischen kommunistischen Partei. Auch Breton ist nicht mehr derselbe, der er war, als er fortging, „der Zweite Weltkrieg traf sein Wertesystem äußerst empfindlich"

(Vratislav Effenberger). Es ist kein Zufall, daß anstelle eines streng forschenden analytischen Zugangs immer deutlicher das Interesse an hermetischen und esoterischen Lösungen in den Vordergrund tritt, zu denen er in seinen anthropologischen Studien primitiver Kulturen gelangte. Durch den Zugang junger Gruppenmitglieder wird der Bedarf am Experimentieren und an Spielen wiederbelebt, was aus der Passivität führt, in die sie die geänderte kulturelle Situation, mit den dominierenden Modeströmungen des Existentialismus und weiterer Produkte des Miserabilismus, nur allzugerne getrieben hätte.

Auch die tschechische Nachkriegssituation ist nicht gerade rosig – nach dem Abdriften vieler Gruppenmitglieder in lukrativere Bereiche, die sich ihnen nach dem Tod von Štryský und dem Abgang von Toyen und Heisler nach Paris im Jahr 1947 boten, bleibt Teige allein. Bald jedoch schart sich wieder eine Gruppe junger Menschen um ihn, hingerissen vom surrealistischen Abenteuer der Vorkriegsjahre, gleichzeitig aber auch kritisch gegenüber der Überschätzung einiger Aspekte der Vergangenheit, einschließlich ausgesprochener Irrtümer. Noch bevor neue Aktivitäten entfaltet werden konnten, schlug zum zweiten Mal die Totalität zu, diesmal die stalinistische, um die Surrealisten für weitere 40 Jahre in den Untergrund zu treiben. Aber selbst dann setzte sich die kreative Tätigkeit fort, wenn auch unter Ausschluß der Öffentlichkeit. Auch die Psychoanalyse verlor nicht ihre Bedeutung, obwohl sie offiziell nicht weniger als der Surrealismus verfolgt wurde. Wie die in illegalen Sammelwerken aufgezeichneten Diskussionen belegen, wurden sie aber nicht einmal im Untergrund ohne Vorbehalte akzeptiert. So antworteten Mikuláš und Emila Medek 1953 auf eine Enquete über das Verhältnis der Psychoanalyse zur Poesie: „Wie vermuten, daß die Psychoanalyse in manchen Fällen als Instrument bei der Analyse eines poetischen Werkes dienen kann, niemals jedoch kann sie zur Dominante einer Inspirationszone der Poesie werden". Umso bemerkenswerter jedoch ist, daß gerade Medeks malerisches Schaffen aus diesen Jahren sehr deutlich von einer solchen Inspiration zeugt. Wichtig in dieser Hinsicht ist die Gestalt Zbýněk Havlíčeks, der in sich einen forschenden und praktizierenden Psychoanalytiker, einen marxistischen Philosophen und einen surrealistischen Dichter vereinte. Auch wenn ihn der lyrische Einschlag seiner Poesie etwas dem Leben dieser Gruppe entfremdete, in der, inspiriert von Karel Hyneks und Vratislav Effenbergers Werk, eher eine sarkastische Sicht der konkreten Irrationalität der Zeit überwog, gehörte Havlíček zu jenen Persönlichkeiten, deren Ausstrahlung und Bedeutung erst auf ihre Bewertung warten, zumindest im Licht des wenigen, das von seinen Werken im Druck erschien. Ein vorübergehendes ideologisches Tauwetter Ende der 60er Jahre hatte es den Surrealisten ermöglicht, wenigstens einmal, 1966, eine Ausstellung *Symboly obludnosti* (Symbole der Monstrosität) zu veranstalten. 1968 verhalfen die Prager Surrealisten der französischen Gruppe zu einer Ausstellung in der Tschechoslowakei, *Princip slasti* (das Lustprinzip), die von Brünn über Prag nach Bratislava wanderte. Die Augustereignisse trafen die Surrealisten genauso wie die Psychoanalytiker; bevor sie aber für weitere 21 Jahre im Untergrund verschwinden mußten, schafften sie es noch, den Sammelband *Surrealistické vychodisko* (Surrealistischer Ausgangspunkt), 2 Monographien Vratislav Effenbergers, *Realita a poesie* (Realität und Poesie) und *Vytvarné projevy surrealismu* (Bildnerisches Schaffen des Surrealismus) und schließlich die erste Ausgabe der Zeitschrift *Analogon* herauszubringen, die das Bemühen dreier unterdrückter Strömungen, der Psychoanalytiker, Strukturalisten und Surrealisten vereinte. Es war dies nicht nur die erste, sondern auch für 21 lange Jahre die einzige Nummer. Unter den Bedingungen der Abschottung wurde zusammen mit einigen neuen Mitgliedern eine kollektive Untersuchung der Themen eingeleitet, die den verschiedenen Grundproblemen des Surrealismus – Interpretation, Erotik, Analogie, Angst, Träume, mentale Morphologie, u. a. – gewidmet waren, bei denen ein vielfältiger Zugang mit Hilfe von Umfragen, Experimenten und Gesellschaftsspielen, sowie individuellen und kollektiven Beiträgen angewandt wurde. Die psychoanalytische Inspiration läßt sich aus einer Reihe von Werken ersehen, aus den Bildern von Martin Stejskal und vor allem den Filmen von Jan Švankmajer, einem der aktivsten Mitglieder der Gruppe in der Zeit der ‚Normalisierung' und der heutigen Zeit der ‚Postnormalisierung'. In den letzten Jahren gelang es, einige thematische Gruppenausstellungen zu verwirklichen, von denen die bisher letzte, die durch Tschechien und durch die Slowakei wanderte, den Titel „*Z jednoho těsta*" (Aus einem Teig) trägt und versucht, in der Konfrontation der Themen den Zusammenhang mit dem Vorkriegsschaffen der surrealistischen Gruppe sowie auch einen geänderten Zugang zu den Werken von Štýrsky, Toyen und Teige zu bieten. Zur neuen Aktivität der Gruppe gehört auch die Weiterführung der Zeitschrift »*Analogon*«. ■

Dr. Ludvík ŠVÁB ist Psychiater und Mitglied der *Gruppe tschechischer und slowakischer Surrealisten*. Der Text basiert auf einem Vortrag anläßlich des Symposiums „Psychoanalysa v Čechách" im Mai 1996 in Prag.

Aus dem Tschechischen übersetzt von Melanie Hovorka.

Literatur

André Breton, *Entretiens – Gespräche: Dada, Surrealismus, Politik (die Radio-Gespräche 1913-1952, eine Autobiographie* [Entretiens avec André Parinaud (1913-1952)], Verlag der Kunst, Amsterdam/Dresden 1996.

André Breton, *Die kommunizierenden Röhren* [Les Vases Communicants], Rogner und Bernhard, München 1973.

André Breton, *Die Manifeste des Surrealismus*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1993 (die angeführten Zitate wurden davon abweichend aus dem Original neu übersetzt).

André Breton, *Die verlorenen Schritte: Essays, Glossen, Manifeste* [Les pas perdus], 1989.

André Breton, Paul Eluard, *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, Corti, Paris 1991.

André Breton, Philippe Soupault, *Die magnetischen Felder* [Les champs magnétiques], Wunderhorn, Heidelberg 1990.

Vratislav Effenberger, *Tvorba a psychoanalyza*, »Analogon« 9/IV, 1992.

J. H. Matthews, *André Breton – Sketch for an Early Portrait*, Purdue University Monographs in Romance Languages, John Benjamin Publishing Company, Amsterdam-Philadelphia 1986.

Maurice Nadeau, *Geschichte des Surrealismus*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1987.

Karel Teige, *Svět stavby a básně*, Čs. spisovatal, Praha 1966.

Karel Teige, *Zápasy o smysl moderní kultury*, Čs. spisovatal, Praha 1969.

Genosse Magritte

Oder: das schwierige Verhältnis der Surrealisten zur KP

Dieter SCHRAGE

„Die bürgerliche Ordnung ist nur eine Unordnung. Eine Unordnung höchsten Grades, ohne jeden Kontakt mit der Welt des Notwendigen." (R. Magritte, Die bürgerliche Ordnung, 1939)[1]

Der Surrealismus ist schon längst zu einem der kulinarischen Stile der Kunst unseres Jahrhunderts geworden. Gemälde von Savador Dali, René Magritte oder Max Ernst zählen zu den Highlights eines weltweiten Ausstellungsbetriebes und internationaler Kunstauktionen. Daß der Surrealismus einmal alseine Bewegung mit dem Ziel des Umsturzes der bürgerlichen Ordnung und der Destruktion aller etablierten Normen und Werte angetreten war und daß die surrealistischen Dichter und Maler sich über weite Strecken als Verbündete der Kommunisten und Trotzkisten sowie in einigen Fällen auch der Anarchisten begriffen hatten, ist heute höchstens noch Hintergrundwissen einiger KunsthistorikerInnen oder spezifischer KunstkennerInnen. Versicherungswerte in beachtlichen Millionenhöhen sind an die Stelle einstiger geistiger und ästhetischer Sprengkraft getreten. Magritte- und Miro-Motive auf Postern, Kalendern, Regenschirmen oder T-Shirts gehören heute zu den Verkaufsschlagern vieler Museumsshops.

René Magritte: drei Mal in die KPF eingetreten?

Welche Rolle spielt es da, daß sich beispielsweise René Magritte mit einiger Wahrscheinlichkeit drei Mal in die belgische KP hat einschreiben lassen, und zwar 1932, 1936 und sicher 1945.

Mit seinem lebenslangen, aber in der Intensität sehr schwankenden und von manchen Rückschlägen geprägten Linksengagement („... ich lege Wert darauf, daß Du sagst, daß ich für den ‚Sozialismus' bin und bleibe...") war Magritte eher eine Ausnahme unter den surrealistischen Malern. Zeitweise an direkten politischen Manifestationen nahmen vor allem noch die Maler André Masson und Yves Tanguy teil, doch das politische Engagement der Surrealisten, die ja primär eine Bewegung der Literaten und nicht der bildenden Künstler sind, wird vor allem von André Breton, Louis Aragon, Paul Eluard und Benjamin Péret getragen.

Und auch René Magrittes latentes und dann doch immer wieder aktiviertes Eintreten für den Sozialismus, was bei ihm oft ident war mit einem Engagement für die Kommunistische Partei, ist vor dem facettenreichen Hintergrund des oft sehr konfliktreichen und widersprüchlichen Engagements der Surrealisten für eine antikapitalistische und antiimperialistische Politik bzw. für die Revolution – teilweise im Lager der KP, teilweise im Lager der Trotzkisten – zu sehen.

Als künstlerische und gesellschaftspolitische Bewegung offiziell formiert hat sich der Surrealismus 1924 in Paris. Ebenso wie der Dadaismus ist der Surrealismus – wobei er über weite Strecken die gleichen soziokulturellen und geistigen Quellen wie die während des Ersten Weltkrieges entstandene dadaistische Antikunst hat bzw. teilweise aus dieser hervorgegangen ist – als eine Reaktion junger Künstler und Intellektueller auf das Inferno des Weltkrieges und auf die diesen Krieg geboren habende bürgerliche Gesellschaft zu sehen. Dementsprechend ausgeprägt ist die antibürgerliche, die Bourgeiosie wirklich verachtende und die Revolution wollende Haltung der Surrealisten. Überkommene Werte wie Vernunft, Tradition oder Ehre sollten durch die Ströme des Unbewußten und des Wahns hinweggeschwemmt werden.

„Öffnet die Gefängnisse! Schickt die Soldaten nach Hause!", lautete eine frühe, anarchistische Parole der Surrealisten. Und die Zeitschrift dieser Bewegung heißt zunächst »La Revolution Surréaliste« (1924-29) und trägt dann ab 1929 bis 1933 den programma-

André Masson, Nie zufrieden,1937

tischen Titel »Le Surrealisme au Service de la Révolution«.

Surrealisten: „Wir sind Spezialisten der Revolte"

In Heft 2/1925 von »Revolution Surréaliste« verkündeten die Surrealisten in einer Erklärung: „Wir sind Spezialisten der Revolte. Es gibt kein Mittel der Aktion, das wir nicht notfalls anzuwenden wüßten." Und dann wird erklärt: „Der Surrealismus ist keine dichterische Form. Er ist ein Aufschrei des zu sich selbst heimkommenden Geistes und fest entschlossen, mit Verbissenheit zu zermalmen, was sich ihm in den Weg stellt. Und das notfalls nicht mit geistigen Waffen, sondern mit harten Hämmern."[2]

Doch bleibt es nicht bei handfesten Prinzipienerklärungen. Ab Mitte der 1920er Jahre nimmt der Künstlerkreis um Breton immer wieder auch zu aktuellen politischen Anlässen Stellung, so zum Beispiel 1925 zum schmutzigen Kolonialkrieg Frankreichs gegen die Befreiungsbewegung in Französisch-Marokko. Das Engagement der Surrealisten in Sachen Marokko-Krieg und anderer aktueller Konflikte (beispielsweise Folter und Kriegsgerichte in Ungarn) bringt die surrealistischen Intellektuellen erstmals in einen anhaltenden Kontakt zu den französichen Kommunisten. In einem Brief an die KP-Zeitung »L'Humanité» vom 8. November 1925 schreiben die Surrealisten: „Nie gab es eine surrealistische Theorie der Revolution. Wir haben nie an eine surrealistische Revolution geglaubt (...). Wir sehnen die Revolution herbei, und fordern also auch revolutionäre Kampfmittel. Wer hat hier und jetzt diese Mittel in der Hand und setzt sie ein? Nur die Kommunistische Internationale und die KP in Frankreich."[3]

In den nächsten Jahren zeichnet sich eine konfliktreiche Nähe zu den kommunistischen Parteien (besonders zu der französischen und belgischen KP) ab. Trotz oder gerade wegen dieser Nähe betont André Breton in „Légitime défense" 1926 die Autonomie des revolutionären Kampfes mit intellektuellen Mitteln gegenüber den Ansprüchen einer politischen Partei. „Unter uns gibt es keinen, der nicht wünschte, daß die Macht aus den Händen des Bürgertums in die des Proletariats übergehe. Bis dahin sollten unserer Ansicht nach aber trotzdem die Erfahrungen und Experimente mit dem Innenleben des Individuums weitergetrieben werden, aber selbstverständlich ohne daß uns einer, und wäre er ein Marxist, darin von außen her Vorschriften macht."[4]

Bereits 1926 kommt es innerhalb der surrealistischen Bewegung zu einem Streit über die Frage, wie weit das politische Engagement der Surrealisten zu gehen habe. Pierre Naville, der Mit-Herausgeber von »La Révolution surréaliste«, genügt die bisherige Kooperation nicht. Er vertritt die Auffassung, der Surrealismus bedeute keine wirkliche Gefahr für die Bourgeoisie, weil er sich ausschließlich auf der moralischen bzw. ästhetischen Ebene bewege. In seiner Schrift „La Revolution et les intellectuelles" plädiert er dafür, „mit Entschlossenheit den revolutionären Weg einzuschlagen, den Weg des Marxismus." Breton antwortet darauf mit seiner Flugschrift „Légitime défense" (Sept. 1926), in der er eine allzu eindimensionale Bindung an die kommunistische Partei ablehnt.

Dennoch treten 1927 zahlreiche Surrealisten der KPF bei, was aber Breton, Aragon, Eluard und Péret nicht daran hindert, bereits im Mai desselben Jahres in der Flugschrift „Au grand jour" zwei chronische Schwächen der kommunistischen Partei anzuprangern:

- das Fehlen jedweder freien intellektuellen Auseinandersetzung,
- die anhaltende bürokratische Bevormundung.

In den nächsten Jahren dreht sich der Diskurs der Surrealisten, der bis zu heftigen Streitereien und Ausschlüssen (Antonin Artaud) geführt hat, stets um die Frage, wie weit kann und muß das politische Engagement – vor allem in Richtung KPF – gehen und in welcher Weise ist die Autonomie der Kunst und der Kunstschaffenden zu bewahren.

Leo Trotzki: Höhepunkte der Konflikte

Zum Höhepunkt der fortwährenden Konflikte innerhalb der surrealistischen Bewegung in bezug auf ihr Verhältnis zu den kommunistischen Parteien kommt es dann durch die Ereignisse um Leo Trotzki. Der Einfluß Trotzkis auf die linksintellektuelle Szene Frankreichs – vor allem durch den 1923 aus der KPF ausgeschlossenen Publizisten Boris Souvarine – geht auf die Mitte der 20er Jahre zurück. „Der demonstrative Parteieintritt Aragons, Bretons und einiger anderer im Jahr 1926 geschah im Namen Hegels, Marx', Lenins und Trotzkis" (André Thirion)[5]

Als Trotzki 1929 ins Exil getrieben wird, zeigt sich André Breton äußerst besorgt über das weitere Schicksal des Stalin-Widersachers.

Mit einem Rundschreiben, das weit über den Kreis der Surrealisten (hier u.a. auch Arp, Ernst, Magritte, Miro, Masson, Man Ray) hinausgeht und sich beispielsweise auch an die einstigen Dadaisten (u.a. an Duchamp, Picabia, Tzara) richtet, lädt Breton im Februar 1929 zu einem Treffen in Paris ein, wo kollektive und individuelle Aktionen zur Unterstützung des sowjetischen Revolutionsführers im Exil erörtert werden sollen.

Die Versammlung vom 11. März 1929 in der Bar du Château in Paris wird für den Initiator zu einem Mißerfolg und es kommt zu keine Beschlüssen in Sachen Trotzki.

Das Scheitern dieses Treffens veranlaßt Breton, dessen Führerschaft der surrealistischen Bewegung jetzt von vielen Weggefährten angezweifelt wird, seinen Standpunkt zu klären und eine Neustrukturierung der Surrealisten-Szene einzuleiten. In der Dezember-Nummer 1929 der Zeitschrift »La Révolution Surréaliste« wird sein zweites surrealistisches Manifest, in dem er u.a. von der Betonung des psychischen Automatismus als zentraler surrealistischer Methode abrückt, veröffentlicht. Breton betont, „es ist unser Schicksal (...) unsere Zugehörigkeit zu den Prinzipien des historischen Materialismus uneingeschränkt, ohne Vorbehalt (zu) erklären." Über die kommunistische Partei Frankreichs schreibt der Surrealismus-Ideologe in seinem revidierten Manifest: „Wie sollte man sich nicht zutiefst beunruhigen über ein solches Absinken des ideologischen Niveaus in einer Partei, die einst so glänzend gewappnet zwei Häuptern entsprang, welche zu den größten des 19. Jahrhunderts gehörten?"

Sein politischer Rivale innerhalb der Surrealisten, der spätere Lenin-Preisträger Louis Aragon, bleibt ganz auf KP-Linie und erklärt im Dezember 1930 in einem Brief an die Internationale Vereinigung der revolutionären Schriftsteller: „Wir halten es für unsere Pflicht, daß wir nach wie vor den dialektischen Materialismus vertreten und jede idealistische Ideologie ablehnen (vor allem den Freudianismus). Wir verweigern jeder verwirrenden, trotzkistischen Ideologie unsere Solidarität. In unseren Augen ist der Trotzkismus eine sozialdemokratische und konterrevolutionäre Ideologie.

Wie verpflichten uns, den Trotzkismus jederzeit zu bekämpfen."[6]

Eklat: Breton ohrfeigt Ilja Ehrenberg

Zu einem Eklat kommt es 1935 auf dem von den KP-Treuen dominierten „Internationalen Kongreß zur Verteidigung" als Breton, dem eine Redemöglichkeit verweigert wird, den russischen Schriftsteller Ilja Ehrenberg ohrfeigt. Dieser Akt ist eine Reaktion auf Ehrenbergs Äußerung in „Aus der Sicht eines Schriftstellers aus der UdSSR", wo er erklärt, daß ihm die Surrealisten als Leute geschildert werden, „die sich weigern zu arbeiten: Die einen verprassen eine Erbschaft, andere wiederum die Mitgift einer Frau (...). Ihr Programm: Onanie, Päderastie, Fetischismus und sogar Sodomie."[7] Ein weiteres Ansteigen der Kritik und Empörung von Seiten der linken, nicht-kommunistischen Szene gegenüber der KPF und Moskau bringen 1936 und 1937 die Moskauer Schauprozesse sowie der Verrat der von der KP mitgetragenen Volksfront-Regierung Frankreichs an dem republikanischen Spanien.

Im Februar 1938 trifft Breton im Rahmen einer Vortragsreise im Hause des Malers Diego Rivera in Mexiko mit Leo Trotzki zusammen. Aus dieser intensiven Begegnung geht die Schrift „Für eine unabhängige revolutionäre Kunst" hervor. Diese Schrift, die ihrem Titel folgend einerseits die Unabhängigkeit des Kunstschaffens von jeder politischen Bevormundung betont, andererseits aber erklärt, „das die höchste Aufgabe der Kunst in unserem Zeitalter darin liegt, bewußt und aktiv an der Vorbereitung der Revolution teilzunehmen," wird von Breton und Diego Rivera unterzeichnet, wobei Rivera hier eigentlich nur für den anonym bleiben wollenden Mitautor Leo Trotzki in Erscheinung tritt.

Nach Frankreich zurückgekehrt, beginnt Breton – wie in dem mexikanischen Manifest vorgesehen – sogleich mit dem Aufbau der „Internationalen Föderation für eine unabhängige revolutionäre Kunst" (FIARI). Diese Föderation, an deren kurzzeitigen Aktivitäten sich auch die surrealistischen Maler André Masson und Yves Tanguy beteiligen, nimmt eine Kontrastellung zu den kommunistischen (stalinistischen) Intellektuellen Frankreichs ein. Die Trotzki-Frage hat die politische Szene der Kulturschaffenden – und so auch weite Teile der Surrealisten – in zwei unversöhnliche Lager gespalten.

Während des Zweiten Weltkrieges bildet sich in Paris 1941 die oppositionelle Gruppe „La Main à Plume", an der sich Surrealisten (u.a. die Maler Victor Brauner und Oscar Dominguez), Trotzkisten, Kommunisten sowie Unabhängige beteiligen, doch bricht diese Gruppierung auch an den Spannungen zwischen den Trotzkisten und Kommunisten auseinander. Noch 1942 wird Paul Eluard, ein Surrealist der ersten Stunde und zentrale Gestalt dieser Bewegung, Mitglied der Underground-KP und am 8. Dezember 1949 veröffentlicht er in der »Humanité« sein Stalin-Gedicht:

„Und Stalin ist für uns auch morgen da
Und Stalin wendet heute jegliches Unglück ab
Vertrauen ist die Frucht seines liebenden Geistes
Die kluge Traube, sie ist vollkommen.
Ihm verdanken wir ein Leben ohne Herbst
Stalins Horizont entsteht immer wieder neu (...)
Stalin belohnt die Besten unter den Menschen
Und verleiht ihrer Arbeit Genuß (...)
Das Leben und die Menschen haben Stalin erwählt
denn er verkörpert ihre Hoffnungen auf Erden"

Paul Eluard

André Breton, Diego Rivera, Leo Trotzki in Mexiko 1938

René Magritte: ein KP-Mitglied

1945 wird der belgische Surrealist René Magritte (wieder einmal?) damals 46 Jahre alt, Mitglied der Kommunistischen Partei Belgiens. Es ist ja bereits erwähnt worden, daß sich der Belgier wahrscheinlich schon 1932 und 1936 in die KP hat einschreiben lassen.[8] Diese KP-Eintrittsdaten tauchen auch immer wieder in den Magritte-Biographien auf. Sicher ist, daß Magritte anläßlich seines Parteieintritts 1945 für eine KP-Tombola eine Version seines

Bildes „Das Gedächtnis“ gestiftet hat.

René Magritte kommentiert 1966, ein Jahr vor seinem Tod, in einem Gespräch mit E.C. Goossen seinen Eintritt 1945 in die KPB wie folgt: „1945 war ich Anhänger der Kommunistischen Partei und glaubte aufgrund erster Kontakte, das Zugeständnis erreichen zu müssen, daß Kunst mehr sein könnte als das, was die Kommunisten darunter verstanden: Propaganda. Aber ich bin gescheitert, wie übrigens die Surrealisten in Frankreich damit gescheitert sind.“[9] Und tatsächlich unternimmt Magritte nach Beendigung des Zweiten Weltkrieges – oft gemeinsam mit seinen linken Maler- und Dichterfreunden – wiederholt den Versuch, zu einem organisierten Zusammenschluß der der KP nahestehenden Künstler zu kommen.

„Wir, Nougé und ich, haben geglaubt, daß es uns möglich wäre, die kulturelle, künstlerische Orientierung dieser Partei von innen her in eine Richtung zu lenken, die mit unseren tiefen Sehnsüchten besser übereinstimmte. Wir haben darum an den Zusammenkünften einer Sektion teilgenommen, die auf Probleme der bildenden Kunst und der Literatur spezialisiert war.“[10]

Der oben genannte Paul Nougé, Schriftsteller und 1919 Gründungsmitglied der Kommunistischen Partei Belgiens, ist für die linksbelgische Kulturszene und auch für Magrittes Verhältnis zu den Kommunisten sehr wichtig gewesen. Auch hat Nougé seit 1927 wiederholt Vorworte zu Magritte-Katalogen geschrieben und bei Ausstellungseröffnungen gesprochen. Ausführliches Material über das stets ambivalente KP-Mitglied Magritte finden wir in dem Dossier „Magritte und die Kommunistische Partei“ (veröffentlicht in: René Magritte. Sämtliche Schriften, herausgegeben von André Blavier, München 1981). Hier ist auch die bereits oben zitierte und von dem Magritte Biographen Patrick Waldberg wiedergegebene Äußerung des Künstlers über sein Wirken in der KP veröffentlicht: „Ich mußte meine Erwartungen sehr schnell herunterschrauben. Schon beim ersten Treffen kam ein Delegierter des Zentralkomitees, um uns zurechtzuweisen, wobei er sich auf einige ‚materialistische‘ Begriffe aus dem Abendkurs stützte und es für nützlich hielt, uns zartfühlend zu mahnen: ‚Vergeßt nicht, daß ihr vor allem aus Fleisch seid!‘ Die folgenden Sitzungen waren kaum ermutigender. Wir hatten es mit Schwerhörigen zu tun. Man bat mich um zwei oder drei Plakatentwürfe. Alle wurden abgelehnt. Der Konformismus war in diesem Milieu genauso offenkundig wie in den borniertesten Kreisen der Bourgeoisie. Nach einigen Monaten unterbrach ich meine Besuche, und seitdem hatte ich keine Beziehung mehr zur Partei. Es gab weder Ausschluß noch Bruch, aber, von meiner Seite, völlige Entfremdung, endgültige Entfernung.“

Magritte: „Wählt Euch selbst, wählt kommunistisch!“

Doch bevor es in den 1950er Jahren zu dieser „endgültigen Entfernung“ kommt, gibt es noch manche Kontakte, Dispute und Konflikte. Vor allem geht es Magritte – ähnlich wie auch Breton in Frankreich – darum, die Autonomie und die spezifischen Möglichkeiten und Aufgaben der Kunst gegenüber einer vordergründigen Funktionalisierung durch die kommunistische Partei zu verteidigen. Magritte betont zwar die Notwendigkeit des Kampfes der „revolutionären Künstler“, erklärt aber immer wieder, daß es nicht ihre Aufgabe ist, Agitation und Propaganda zu betreiben oder erbauliche Bilder mit den bekannten Szenen aus dem Leben der Arbeiter zu machen, sondern bereits in der bestehenden, unzulänglichen Gesellschaft einen „Luxus des Denkens“ vorwegzunehmen und auf die geistige Sprengkraft des Denkens – und Magritte sieht seine Bilder als Denk-Bilder – zu vertrauen. In der „Notiz für die Kommunistische Partei“ aus den frühen 50er Jahren schreibt Magritte: „Während der Kampf auf politischer Ebene unter den gegenwärtigen Umständen nur zum Beispiel das Recht auf Brot, eine Mindestforderung, einklagen kann, kann der Kampf der revolutionären Künstler unter den gegenwärtigen Umständen als Antwort auf eine Höchstforderung verstanden werden: die Eroberung eines Luxus des Denkens, eine Eroberung, die niemals aufzugeben dringend geboten ist.“ (veröffentlicht in „Sämtliche Schriften“, S. 251f.). Und abschließend betont der Maler in seiner „Notiz“: „Ein besseres Leben läßt sich ohne einen wahrhaften Luxus nicht vorstellen. Es kann nicht erobert werden ohne den politischen Kampf und ohne den schwierigen Kampf, der von bestimmten revolutionären Künstlern geführt wird, die ihre Anstrengungen nicht einzig auf den Ausdruck politischer Ideen beschränken oder auf die erbauliche Darstellung bekannter Szenen aus dem Leben der Arbeiter.“ In einem anderen von Magritte konzipierten und von einigen anderen wie Paul Nougé und dem Magritte-Freund Marcel Mariën, einem linken Fotografen, Filmer, Grafiker und Publizisten mitunterzeichneten Brief beklagen die Künstler, „daß gerade ihr öffentliches Eintreten für die Sache des Kommunismus als Gegenleistung eine wahre Feindschaft und ein Mißtrauen seitens der kommunistischen Partei erfährt“[11]. Auch wird den Kommunisten vorgeworfen, daß sie in ihrer Zeitung »Le Drapeau rouge« die Werke ihrer Genossen Nougé, Mariën und Magritte in keinster Weise beachten und die Aufmerksamkeit „in erster Linie Ensor (der während der Besatzungszeit in Deutschland ausgestellt hat) und anderen von der Bourgeoisie geheiligten Stars“ widmet.

Und in einem Brief an die KP-Zeitung »Drapeau Rouge« aus dem Herbst 1947 kritisiert Magritte vehement, daß die Parteien in einem Artikel über den Besuch der englischen Königin der Ausstellung belgischer und ausländischer Künstler im Brüsseler Haus der kommunistischen Presse „die alte Hure“ (Magritte) viel zu positiv dargestellt haben (veröffentlicht in Sämtliche Schriften, S. 198).

Aber auch bei den wiederholten Versuchen, sich direkt mit seinen Bildern an kulturellen Aktivitäten der kommunistischen Partei zu beteiligen, kommt es zu einigen Mißverständnissen. Beispielsweise schon 1935 – Magritte hatte sich ja in der Zwischenkriegszeit in Begien und auch in Frankreich an einigen linken Manifestationenen beteiligt, so zum Beispiel 1934 als Mitunterzeichner des antifaschistischen Manifestes „L'Action immèdiate“ – wird ihm – nachdem er in der kulturrevolutionären Zeitschrift »Documentes 35« (Nov./Dez. 1935) sein Füße-Bild „Das rote Modell“ veröffentlicht hat, vorgeworfen, „mit dem Bild und seinem Titel zu verstehen zu geben, daß wir alle Füße wären“. Unglücklich endet auch der Versuch Magrittes, sich 1950 an der von der KP organisierten Ausstellung „Kunst und Frieden“ zu beteiligen. Magritte beabsichtigt, sich mit dem Bild „Der Überlebende“ an dieser Ausstellung zu beteiligen. In zwei Treffen – eines in Antwerpen mit Dockarbeitern und eines in Brüssel mit Bergleuten und Arbeitern – wird Magrittes Beitrag aber so sehr kritisiert, daß er ihn zurückzieht. (Siehe „Notiz“, Anmerkungen 1.) In den „Lettres françaises“ (belgische Ausgabe, 19. Mai 1950) wird dieses Ausstel-

lungsvorhaben unter dem Titel „Proletarische Künstler oder Künstler des Proletariats“ besprochen: „Wir werden sie ebenso wie alle Maler, die keine proletarischen Künstler, sondern Künstler im Dienste des Proletariats sein wollen, fragen, wie sie ihren Kampf für eine Popularisierung der lebendigen Kultur zu führen und daraus eine wirksame Waffe in unserem Kampf zu machen gedenken.“[12]

Magritte: Biedermannn als Brandstifter

Auch an den Aktivitäten der belgischen Sektion des revolutionären Surrealismus, die nach 1945 – vor allem auf Betreiben von Christian Dotremont – gegründet worden ist und der auch Marcel Brodthaers angehört hat, nimmt René Magritte von Fall zu Fall teil. Magritte bleibt stets auf der prosowietischen Linie, trägt aber als Kulturschaffender manchen Konflikt mit den belgischen Kommunisten und mit dem Parteiapparat aus. Nicht annähernd so stark wie in Frankreich ist in Belgien die Auseinandersetzung zwischen Stalinisten und Trotzlisten gewesen, doch hat es diese Spannungen – wie beispielsweise in dem Katalog „René Magritte und der Surrealismus in Belgien“ (Kunstverein Hamburg, Jän.-März 1982) berichtet wird – in der belgischen Surrealisten-Szene auch gegeben.

Die Intensität des Kommunisten Magritte, der ja großen Wert darauf gelegt hat, im Gewand eines Normalbürgers zu leben („René Magritte hat sich unter der Maske eines Biedermanns als intellektueller Brandstifter betätigt.“ – aus der Museumszeitung der großen Düsseldorfer Magritte-Ausstellung, Okt.-Dez. 1996), war zeitlebens sehr schwankend und von manch Frustationen geprägt.

Abschließend sollen vier Zitate das Spektrum dieses Engagements umreißen (alle Zitate aus: Harry Torzyner, René Magritte, Zeichen und Bilder, Köln 1977, S. 79):

„Der kommunistische Standpunkt ist auch der meine. Und mein Kampf hat ihren Wert nur insofern, als er sich der bürgerlichen Ideologie entgegenstellt, in deren Namen man Leben vernichtet.“ (1935)

„Mein nicht sehr ausgeprägter ‚Fanatismus‘ hindert mich daran, mit linken oder rechten Fanatikern zu sympathisieren. Vor die Wahl gestellt, gäbe es für mich kein Zögern: selbstverständlich verabscheue ich vor allem die Rechten.“ (1959)

„In der Politik bin ich ein entschiedener Revolutionär. Der Mensch gehört der Welt – nicht die Welt dem Menschen. Macht, Gewalt, Eroberungen: das sind sinnlose Worte für mich. So sinnlos wie das Wort ‚unbewußt‘.“ (1965)

„Ich bin kein ‚Kämpfer‘ und weder kompetent noch energisch genug, mich für den politischen Kampf gerüstet zu fühlen. Wenn Du aber sagst, daß ich noch immer ‚für den Sozialismus‘ sei, so ist das richtig. Das heißt, ich bin für ein System, das die ungerechten Besitzverhältnisse, die Zwänge und Kriege abschaffen will. Wie und wodurch – das weiß ich nicht. Auf dieser Seite stehe ich, trotz mancher Niederlage und Enttäuschung.“ (1965) ■

Dr. Dieter SCHRAGE ist Kustos des Museums für Moderne Kunst in Wien.

Anmerkungen

1 René Magritte., Die bürgerliche Ordnung, 1939 – in: Sämtliche Schriften, hg. v. André Blavier, München 1981, S. 97f.
2 Zitiert in: Die Surrealisten, hg. v. Aturo Schwarz, Mailand1989, S. 49.
3 Die Surrealisten, S. 52.
4 Die Surrealisten, S. 53.
5 Die Surrealisten, S. 54.
6 Zitiert in: M. Nadeau, Geschichte des Surrealismus, Reinbeck 1965.
7 Die Surrealisten, S. 64.
8 Dossier Magritte und die kommunistische Partei, in: René Magritte., Sämtliche Schriften.
9 Zitiert in: Harry Torczyner, René Magritte – Zeichen und Bilder, Köln 1977, S. 76.
10 René Magritte. Sämtliche Schriften, S. 191.
11 Ebd., S. 193.
12 Ebd., S. 253.

Farewell au Surréalisme[1]

Wolfgang PAALEN

In dem Augenblick, da mein Weg sich von dem meiner bewunderungswürdigen surrealistischen Freunde trennt, bin ich mir bewußter denn je, daß ich ihnen mehr verdanke, als ich zu sagen vermöchte. Als ich die sektiererische Enge, den akademisierenden Formalismus der „abstrakten“ Kreise immer unerträglicher fand, hatte ich beim ersten Kontakt mit den Surrealisten den Eindruck, endlich mit ganzen Menschen zusammenzutreffen. Nur im Surrealismus fand ich die vollständig gelebte Erfahrung. Und deshalb hielt ich es für überflüssig, schon früher auf einige Meinungsverschiedenheiten im Denken einzugehen, insbesondere auf meine Einwendungen gegen das Hegelsche Denken und alles, was sich von ihm ableitet. Aber 1942, nach all den blutigen Fehlschlägen des Dialektischen Materialismus,[2] scheint mir wichtig, einen neuen Beobachtungsposten zu finden. Es wird nicht mehr den Spezialisten, sondern dem Künstler selbst vorbehalten sein, den objektiven Wert dessen, was er mitzuteilen hat, zu begreifen und besser begreiflich zu machen.

Dem Künstler, der den Dualismus zwischen Inspiration und Vernunft überwunden hat, der imstande ist, gleichzeitig mit der Qualität seines Werks und mit der Objektivität seines Denkens zu wirken. Für ihn wird es die falsche Alternative, das magische Element seines Werks dem Verstehen zu opfern oder im Namen eines kindischen Glaubens dem erwachsenen Denken zu entsagen, nicht mehr geben. ■

Anmerkungen

1 Wolfgang Paalen wurde 1905 in Wien geboren; gehörte in den 30er Jahren zum engeren Surrealistischen Kreis in Paris, wo er an prominenten Ausstellungen teilnimmt; emigriert 1939 nach Mexiko, der zweiten Heimat vieler Surrealisten; 1942 gründet er die Zeitschrift »DYN«, aus dessen erstem Heft dieser stark gekürzte Artikelausschnitt stammt, in dem er sich mit dem Surrealismus überwirft; er wird zu einem einflußreichen Inspirator des „Abstract Expressionism“ in den USA, wo er auch kurz lebt; Rückkehr ins Nachkriegseuropa und Aussöhnung mit André Breton; 1954 zurück nach Mexiko, wo er 1959 Selbstmord verübt; erste Ausstellung in Österreich 1993 im Museum des 20. Jahrhunderts.
2 1940 wurde Trotzki, der gute Kontakte zu den surrealistischen Künstlern hatte, in Mexiko ermordet.

Marx mal Freud[1]

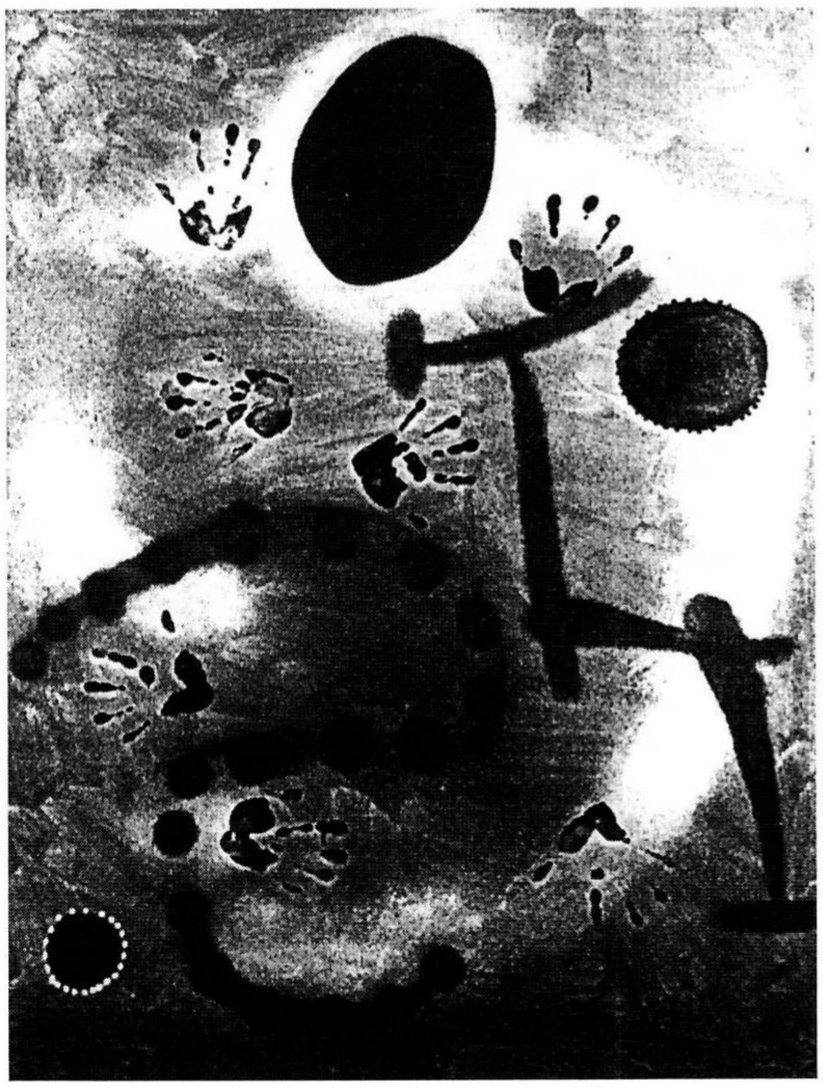
Robert KALIVODA

Heute, da sich vielerorts Verlegenheit über die Funktion des Marxismus ausbreitet, nicht zuletzt aufgrund einer völlig unzureichenden Scheidung und Unterscheidung des Marxismus von seinem dogmatischen Doppelgänger, ist es vielleicht nicht ganz sinnlos, konkret zu belegen, daß gerade der authentische Marxismus die Grundlage zur Lösung der geistigen Schlüsselprobleme der Moderne geliefert hat und noch liefert.

Es ist keine Übertreibung zu sagen, daß die Beziehung zwischen Psychoanalyse und Marxismus besonders intensiv und markant ist. (...) Wie man weiß, hat der Stalinismus kein Mittel gescheut, um marxistisches Denken zu unterdrücken. Die Liste derer, die das zu spüren bekamen, ist lang. Einer von ihnen war Wilhelm Reich, der erste Psychoanalytiker, der nachhaltig die Vermittlung marxistischer und psychoanalytischer Kategorien betrieb. Anfang der dreißiger Jahre wurde Reich von den deutschen Kommunisten „exkommuniziert", er starb nach dem Zweiten Weltkrieg in einem amerikanischen Gefängnis. Zur gleichen Zeit wurde der tschechische Marxist Závić Kalandra, der die Psychoanalyse zur Interpretation alttschechischer Legenden heranzog, das Opfer der stalinistischen Repression. Bohuslav Brouk, Mitglied der Prager surrealistischen Gruppe, der vor dem Zweiten Weltkrieg systematisch ähnliche Gedanken wie Wilhelm Reich entwickelt hatte, wurde, angewidert von den stalinistischen Exzessen, nach dem Krieg Antimarxist und verließ schließlich die Tschechoslowakei. Jahrzehntelang waren die Surrealisten und die Mitglieder der sogenannten Frankfurter Schule, in deren Arbeiten sich die ausdauernde Bemühung um die kritische Einbeziehung der Psychoanalyse in die marxistische Theorie abbildet, das Ziel heftiger Polemik.

ICH und ES

Die außerordentliche Bedeutung der Freudschen Triebtheorie für die allgemeine Theorie des Menschen beruht vor allem darin, daß in ihrer Sicht die Triebe nichts mit den physiologischen Instinkten gemeinsam haben. Der ganze Bereich des Psychischen – einschließlich seiner Grundschicht, der Triebsphäre, der „Es-Sphäre" – hat zwar sein körperliches Organ, seinen Schauplatz im Gehirn und im Nervensystem, steht zu ihm jedoch in keiner unmittelbaren Beziehung. (...) Es ist genau diese Erkenntnis, die nach wie vor Anlaß zur Qualifikation der Freudschen Theorie als einer idealistischen Lehre gibt. Dieser Vorwurf wird freilich durch Wiederholung nicht richtiger. Wenn Freud das Psychische als eine relativ autonome Sphäre bezeichnet, so



Joan Miró, Die Hoffnung kehrt wieder beim Schwinden der Gestirne, 1954

heißt das nicht, daß er ihren Zusammenhang mit dem Nervensystem in Abrede stellt. (...) Die Eigenart des *psychoanalytischen Materialismus* besteht darin, daß er die primäre Schicht des Psychischen, die Triebschicht – Freud hat das oft anhand der Sexualität gezeigt –, nicht an ein bestimmtes Körperorgan bindet, sondern ihren materiellen Ursprung in allen Körperzonen erkennt. Sie ist das Produkt des gegenständlichen Menschen als einer *biologischen Totalität* und nicht auf die körperliche Organisation des Menschen reduzierbar. Wir sind der Meinung, daß der geeignete Terminus zur Abgrenzung dieser spezifischen Züge der materiellen Triebschicht der Begriff der *biopsychischen Energie* ist. Es handelt sich, scheint es, um einen gewichtigen Faktor der *naturhaften* Existenz des Menschen. (...)

Aber obwohl die Triebschicht zentral ist (und es auch bleibt), obwohl sie historisch primär ist, ist sie als isoliertes Phänomen nicht erklärbar. Damit die Regulierung und Variation der Triebkräfte wirksam werden können, muß eine weitere Komponente der psychischen Struktur zum Zuge kommen: das „Ich"-Prinzip. Anders gesagt, die „Vermenschlichung" der tierischen Instinkte in menschliche Triebe findet nicht automatisch statt, sie setzt vielmehr eine organisierende Instanz im psychischen Apparat voraus: das Ich, das seinerseits aus dem Konflikt zwischen dem Lustprinzip und dem Realitätsprinzip hervorgeht. (...)

Ein Merkmal dessen, was wir die menschliche Natürlichkeit genannt haben, ist (...) die Fähigkeit, die instinktiven Bedürfnisse zu regulieren, sie variabel zu machen. (...)

Hunger und Sexualität

Vorab ist zu betonen, daß die weitverbreitete Meinung, der Freudianismus sei ein Pansexualismus, falsch ist und jeder sachlichen Grundlage entbehrt. Freud hat niemals in der Sexualität die einzige Energie der Triebsphäre gesehen. In seinen frühen Schriften unterschied er zwei Kategorien von Trieben: Die Sexualtriebe, die mit libidinöser Energie besetzt sind, und die Selbsterhaltungs-, die Ich-Triebe, durch deren Konflikt das psychische Leben des Menschen geformt wird. Freuds Konzept von der Triebgrundlage des Menschen ist hier, wie wir sehen, im wesentlichen mit der Marxschen Auffassung identisch, die ebenfalls zwei hauptsächliche Triebbedürfnisse unterscheidet: Sexualität und Hunger. (...)

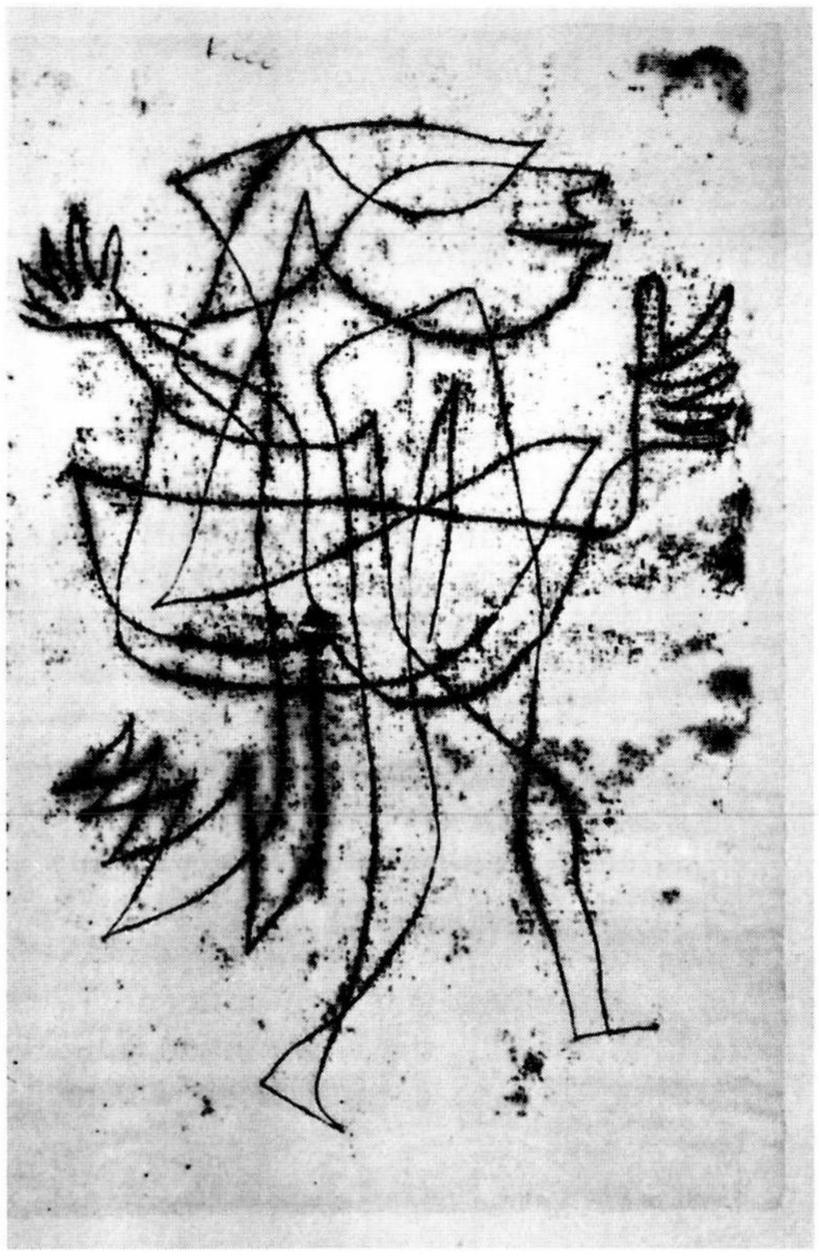
Wir halten diese Abgrenzung der Triebsphäre für richtig. Freud konzentrierte sich auf die Erforschung der sexuellen Energie; (...). Fest steht, daß das Bedürfnis nach Hungerstillung schwer sublimiert werden kann. (...) Man kann als begründet voraussetzen, daß der Mensch die tierische Art der Hungerbefriedigung *variiert* hat, indem er die *Arbeit*, d.h. die Ökonomik, erfunden hat. (...) Macht und Herrschaft, in denen sich in sublimierter Form die menschliche Aggressivität ausdrückt, entstehen erst auf dem Boden der Arbeit und der Wirtschaft, die ihrerseits die menschliche Version der Hungerstillung sind. (...)

Der dreidimensionale Materialismus

Jahrzehntelang war das Kriterium für Materialismus, ob man das Denken und die bewußte Tätigkeit als Produkt der Materie (des Gehirns) und den ökonomischen Faktor als entscheidendes Moment der gesellschaftlich-menschlichen Determination anerkennt. Und weil für die materialistische Philosophie nur diese beiden Größen existierten, wurde der Freudianismus zum „Biologismus", d.h. zum Idealismus erklärt. Die Vorstellung, daß auch die materialistische Philosophie mit bestimmten elementaren Kräften rechnen muß, die weder allein dem neurophysiologischen Organismus des Menschen noch ausschließlich seiner gesellschaftlichen Existenz zugeschlagen werden können und die eine selbständige Einheit bilden, war für diese Art zu denken offenkundig unfaßbar.

Es ist wohl aus unseren Darlegungen klargeworden,[2] weshalb wir diese „zweidimensionale" materialistische Interpretation für ungenügend und fragwürdig halten. Die menschliche Existenz ist materiell nicht nur physiologisch, nicht nur gesellschaftlich, sondern auch *biopsychisch* bedingt, ja, es hat den Anschein, daß die biopsychischen Faktoren die Basis nicht nur der naturhaften, sondern auch der gesellschaftlichen Bedingungen menschlicher Existenz sind. Allerdings handelt es sich, da sie variabel sind, nicht mehr um einfache Naturfaktoren.

Die materielle Struktur der menschlichen Existenz ist ein zusammengesetztes Ganzes, in dem sich *physiologisch-biologische*, *biopsychische* und *gesellschaftlich-historische* Momente gegenseitig durchdringen. Die neurophysiologischen Prozesse, die im Menschen ablaufen, bedingen zwar absolut seine Existenz, wirken jedoch nicht unmittelbar auf die Bildung ihres Inhalts ein. Die grundlegende Interaktion geschieht zwischen dem biopsychischen und dem gesellschaftlich-ökonomischen Faktor, wobei die zentrale Bedeutung des letzteren im menschlichen Leben außer Zweifel steht; wir haben jedoch bereits zu erklären versucht, warum die ökonomische Tätigkeit, obschon sie fundamental ist, in einem gewissen Sinn „Überbau" ist. Gegenüber den biopsychischen Komponenten ist sie *sekundär*: eine gesellschaftliche Projektion des menschlichen Triebbedürfnisses. Kurz: die ökonomische Tätigkeit des Menschen ist kein materieller Faktor der letzten Instanz. Das ist vielmehr, inhaltlich gesehen, die biopsychische Energie. Damit ist auch gesagt, daß Entstehung und Entfaltung der zivilisatorischen (kulturellen) Kräfte und Fähigkeiten nicht unmittelbar aus ökonomisch-klassenbedingten Interessen abgeleitet werden können, obwohl diese Interessen entscheidend sowohl die Richtung der kulturellen und zivilisatorischen Aktivität als auch ihren gesellschaftlich-ideologischen Inhalt bestimmen. (...)



Paul Klee, Kleiner Narr in Trance, 1927

Der materialistische Begriff dieser strukturierten Totalität unterscheidet sich klar sowohl vom landläufigen „Biologismus" wie auch vom landläufigen „Ökonomismus". Die Termini „Sein" und „Bewußtsein", „Basis" und „Überbau" erhalten ihren vollen materialistischen Sinn erst dann, wenn man erkannt hat, daß die ökonomische Tätigkeit bloß *ein* Moment, genauer: eine Funktion der menschlichen Existenz ist. Bewußtsein, „Überbau" sind nicht Diener des Seins, der „Basis", sondern ein Modus ihrer Existenz. Diese Totalität der primären und sekundären Schichten sucht die „Philosophie der Praxis" bewußtzumachen. Ein Mangel dieser Philosophie ist es allerdings, daß auch sie ausschließlich gesellschaftlich-ökonomisch argumentiert und nicht nach den Wurzeln der ökonomischen Tätigkeit fragt. (...)

Über-Ich

Es kann nicht geleugnet werden, daß Freud durch die Einbeziehung der Sphäre des „Über-Ich" in die psychische Struktur die menschliche Existenz als eminent gesellschaftlich begreift. Die Vorstellung, daß man Freuds psychoanalytisches Konzept um bestimmte soziale, kulturelle und soziologische Faktoren ergänzen müsse, ist ganz falsch. Es ist das große Verdienst Herbert Marcuses, daß er in seiner Arbeit *Eros und Civilization* diese Tatsache klärte und den neofreudianischen Revisionismus in dieser Frage überzeugend kritisierte.[3] ■

Robert KALIVODA war Professor für Philosophie an der Universität in Prag. Er gehört zu den Begründern der „tschechischen Schule" der zeitgenössischen marxistischen Theorie. Der abgedruckte Text wurde 1967 oder früher niedergeschrieben.

Anmerkungen

1 Zitate aus dem Essay *Marx und Freud* in Robert Kalivoda: *Der Marxismus und die moderne geistige Wirklichkeit*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M. 1970. Der Titel wurde übernommen von Robert Kalivoda, *Marx mal Freud*, »NEUES FORVM« 17 (1970) 206.

2 Dies bezieht sich auf hier nicht abgedruckte Teile.

3 Im Rest des Essays geht Kalivoda dann detailliert auf das Über-Ich ein, und zeigt, wie ungenügend Freuds Analyse dabei verglichen zum Marxismus ist.

Walter Hollitscher: „... wissenschaftlich betrachtet ...“*

Professor DDr. Walter Hollitscher war einer der bedeutendsten Intellektuellen der KPÖ. Er lehrte Philosophie der modernen Naturwissenschaften an der Karl-Marx-Universität Leibzig. Trotz seiner intensiven wissenschaftlichen Arbeit und der zwei getrennten Lebenssphären in der DDR und in Österreich fand er Zeit, an Schulungen und Seminaren der KPÖ mitzuwirken. Viele der heute 40- bis 50-Jährigen verdanken ihm differentzierte Einführungen in das marxistische Denken. Hollitscher war ausgebildeter Psychoanalytiker und ein Hoffnungskind der damaligen Psychoanalytischen Vereinigung. Diese breite Qalifikation von der Naturwissenschaft bis zu den Geisteswissenschaften machte ihn zu einem anregenden undogmatischen Lehrer. Das konnte ihn nicht daran hindern, Fehleinschätzungen des „realen Sozialismus“ mitzutragen. Seine Hauptwerke sind „Die Natur im Weltbild der Wissenschaft“ und „Der Mensch im Weltbild der Wissenschaft.“ Wie widersprüchlich die Zuordnung wichtiger Denker zum sogenannten „Stalinismus“ verlaufen kann, zeigt folgende Buchbesprechung von Robert Havemann – der, bevor er zu dem Paradedissidenten wurde, ein dogmatischer Ideologe des Systems war –, der die Frage nahelegt: „Wer war hier der Stalinist?“

Robert HAVEMANN

Genosse Hollitscher bemüht sich, besonders in seinen naturwissenschaftlichen Aufsätzen, einfach und leichtfaßlich zu schreiben. Immer ist er bestrebt, den urwüchsig-materialistischen Geist der Naturwissenschaften deutlich zu machen. Wo sich hier Gelegenheit dazu bietet, verbindet er die Darstellung wissenschaftlicher Ergebnisse und Errungenschaften mit dem Kampf gegen die Behauptungen reaktionärer Ideologien, wie etwa des Rassismus oder des Neo-Malthusianismus. Viele dieser Artikel sind vorbildliche Beispiele für gute Popularisierung der Wissenschaft, auch durch die klare und zugleich fesselnde Darstellung wichtiger wissenschaftlicher Zusammenhänge. Leider besitzt der Autor einen Hang zu überflüssigen Fremdworten, zu deren Erklärung ein Fremdwörterverzeichnis von 23 Seiten Umfang dienen muß.

Diese naturwissenschaftlichen Aufsätze, die in Form und Inhalt fast ausnahmslos vorzüglich sind, umfassen jedoch nur etwa ein Drittel des gesamten Textes. Wenigstens zwei Drittel des Buches sind philosophischen und gesellschaftswissenschaftlichen Fragen gewidmet. Hier liegen die großen und gefährlichen Schwächen des Buches. Es sind die charakteristischen ideologischen Schwächen, mit denen noch viele Genossen zu kämpfen haben, in erster Linie: Mangel an Parteilichkeit und Unversöhnlichkeit gegenüber reaktionären Ideologien, Neigung zum Objektivismus. Neben und in Verbindung mit dieser allgemeinen Schwäche finden wir oft: Befangenheit in positivistischen Gedankengängen und Neigung zu mechanistischer Denkweise. Diese Fehler sind für zahlreiche Leser nicht ungefährlich. Angesichts der weiten Verbreitung des Buches, das auch oft bei Diskussionen herangezogen wird, ist eine aufklärende Kritik der schwerwiegendsten Fehler dringend erforderlich.

Worin kommt zum Beispiel der Objektivismus des Genossen Hollitscher zum Ausdruck? Ein krasses Beispiel hierfür ist der Artikel „Ist der Existentialismus humanistisch?“ Dies ist der Titel einer Schrift von Sartre, von dem Hollitscher erklärt, daß „manche fortschrittlichen, wenn auch unaufgeklärten Menschen in Sartre einen Revolutionär erblicken, während er bestenfalls ein verwirrender Rebell ist, (...) dem diejenigen, gegen die sich die Rebellion richten soll, wohlwollend-schmunzelnd Beifall zollen.“ (S. 379/380) Hollitscher macht sich dann daran, zu zwei „tragenden Thesen“ der Sartreschen Schrift Stellung zu nehmen. Eine dieser Thesen, in schwülstigem Existentialistenjargon, lautet: „Der Mensch ist lediglich so, wie er sich konzipiert – ja, nicht allein so, sondern wie er sich will und wie er sich nach der Existenz konzipiert, wie er sich will nach diesem Sichschwingen auf die Existenz hin (...).“ (S. 380)

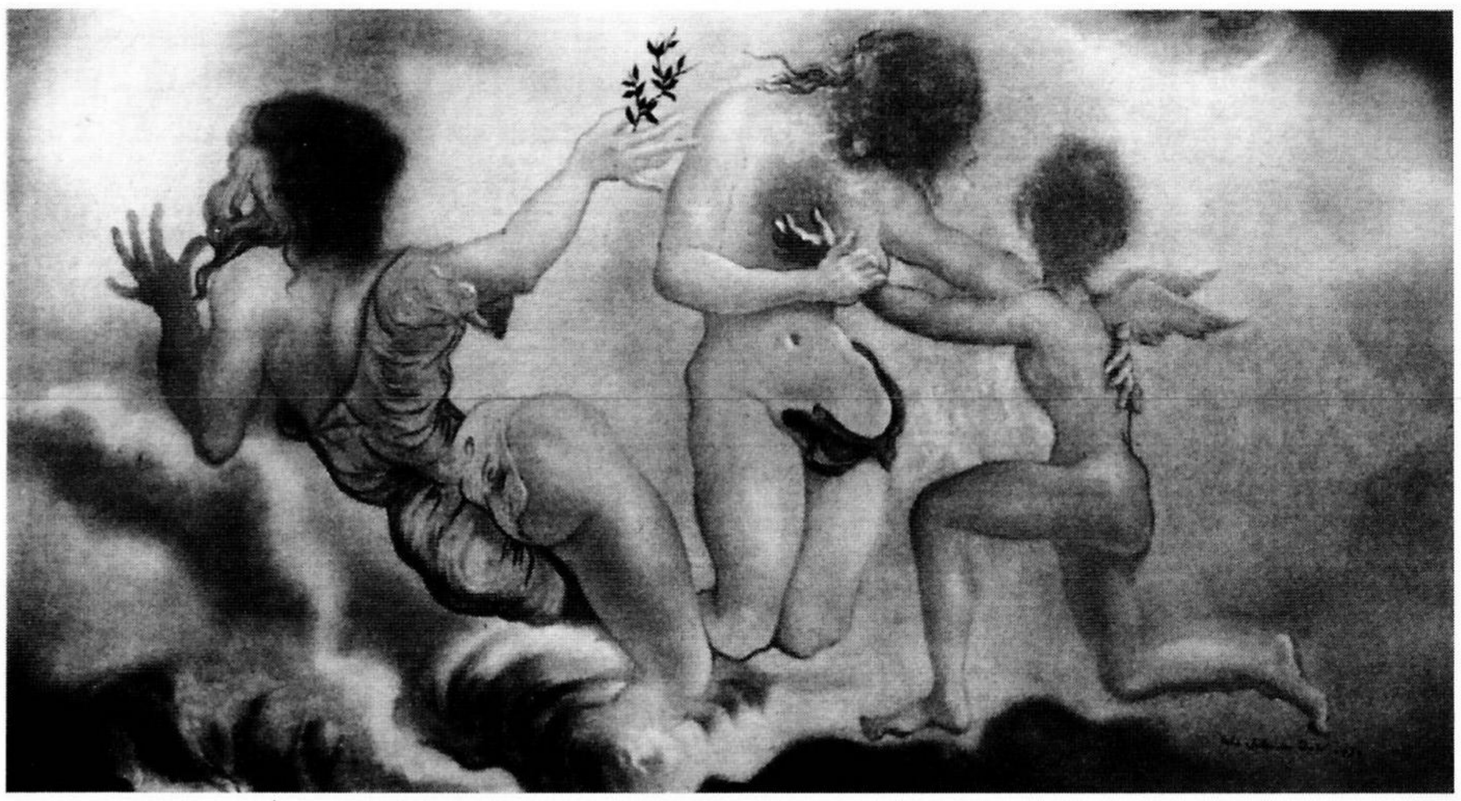
Diesen inhaltlosen Schwulst interpretiert Hollitscher, Sartre folgend, im Sinn des Cartesischen „Cogito, ergo sum“ (ich denke, also bin ich)! Dabei wirft Hollitscher nicht etwa Sartre vor, daß seine Berufung auf Descartes lächerlich ist, sondern erklärt „die idealistische Erkenntnis‚theorie‘ des Descartes ist logisch unachtsam (...) und wissenschaftlich völlig unhaltbar, und wenn Sartre heute seinen Subjektivismus durch den Hinweis auf Descartes zu bekräftigen sucht, so beweist er damit bloß, daß dreihundert Jahre der Entwicklung der materialistischen Wissenschaft und der Logik ihn nichts gelehrt haben. Die Verdienste, die man dem alten Meister wird hoch anrechnen müssen, der das Problem aufwarf, geben seinem ungelehrigen Schüler kein Recht zur Ruhmredigkeit.“ (S. 382/383)

Diese scheinbare Kritik an Sartre ist in Wirklichkeit ein verschleiertes Lob. Genosse Hollitscher ist sich nicht darüber im klaren, daß er tatsächlich den horrenden Unsinn Sartres mit der Philosophie Descartes auf eine Stufe stellt. Statt sich mit Sartre zu beschäftigen, macht er sich daran, Descartes zu widerlegen. Zunächst versucht er zu

---

* Aus: »Einheit« 6 (1951) 20.

zeigen, welcher Weg von Descartes zum Positivismus führt, alles in zehn Zeilen. „Cogito, ergo sum" verwandelt sich dabei in den Satz: „Ich kann nur meine eigenen Wahrnehmungen haben." Aus Mangel an Parteilichkeit, dessen Ursache grundsätzliche ideologische Unklarheiten sind, bewegt sich nun Genosse Hollitscher wie in einem Irrgarten. Er folgt den ideologischen Rechtfertigungsversuchen Sartres, versucht dann eine Widerlegung des Positivismus, soweit sich dieser auf Descartes beruft, und wird dabei selbst ein Opfer der ideologischen Verwirrung durch den Existentialismus.



Salvador Dalí, Psychoanalyse und Morphologie treffen sich, 1939

Die ganze Schwäche und Fehlerhaftigkeit der Position, die Genosse Hollitscher in diesem Artikel vertritt, äußert sich bereits in der Behauptung, Sartre sei „bestenfalls ein verwirrender Rebell". Hollitscher stellt sich damit gegen Sartre als ein Ideologe gegen den anderen Ideologen. Was aber wäre seine Aufgabe gewesen? Er hätte aufzeigen müssen, wessen Klasseninteresse der Existentialismus vertritt, er hätte die reaktionäre Klassenrolle dieser Afterphilosophie enthüllen müssen. Den Existentialismus als Rebellion – wenn auch nur als verwirrende Rebellion – anerkennen, bedeutet, gerade im entscheidenden Punkt das Wesen dieser Spielart der barbarischen Ideologie des Imperialismus verkennen.

Der Existentialismus ist keine Rebellion gegen den Verfaulungsprozeß des Kapitalismus in der Periode des Imperialismus, sondern im Gegenteil: er dient der Verschleierung und Verhüllung, ja der Rechtfertigung dieses Verfaulungsprozesses. Der Existentialismus behauptet, daß die Hoffnungslosigkeit, das Elend, die Demoralisierung und der moralische Verfall, die materielle Not, die Unsicherheit der Existenz des Individuums in dieser verfaulenden bourgeoisen Gesellschaftsordnung die allgemeinen, „ewigen" Grundwesenszüge der Menschen, der menschlichen Existenz „schlechthin" seien. Der Existentialismus predigt die Loslösung des Individuums von allen gesellschaftlichen Bindungen und damit die Aussichtslosigkeit des Kampfes zum Umsturz der bestehenden Ordnung und zur Errichtung einer neuen, während – wie uns die Geschichte lehrt – dieser Kampf nicht von isolierten Individuen geführt werden kann, sondern nur von den verbündeten werktätigen Massen unter der Führung des Proletariats und seiner Partei!

Der Existentialismus vertritt also das Klasseninteresse der untergehenden bürgerlichen Klasse, dient dem Todfeind des kämpfenden Proletariats; dem Imperialismus. Sein Ziel ist darauf gerichtet, die Massen in ihrem Kampf unsicher zu machen und insbesondere das Bündnis der fortschrittlichen bürgerlichen Intelligenz mit den werktätigen Massen und ihrem revolutionärem Kampf für Frieden und soziale Befreiung zu untergraben und zu zerstören. Der ideologische Inhalt, soweit man bei dieser Mischmaschphilosophie überhaupt von einem solchen sprechen kann, ist ein Sammelsurium der verschiedensten idealistischen Thesen der Vergangenheit, aufgewärmter Ladenhüter des Idealismus in schwülstiger, absichtlich unklarer und verwirrender Formulierung. Dieser ganze „Inhalt" ist völlig sekundär, untergeordnet der primären Klassenrolle dieser Scheinphilosophie des kriegslüsternen Imperialismus. Indem er die Massen in Verwirrung und Hoffnungslosigkeit zu stürzen sucht und die fortschrittliche Intelligenz an der Erkenntnis der gesellschaftlichen Zusammenhänge zu hindern trachtet, indem er hierdurch die Ausbreitung der Verleumdungen und Lügen fördert, die der ideologischen Vorbereitung des imperialistischen Krieges dienen, erweist sich der Existentialismus als ein wichtiges ideologisches Werkzeug in den Händen der amerikanisch-englischen Kriegstreiber.

Hollitschers Standpunkt zur Freudschen Psychoanalyse wird am eingehendsten in einem Artikel dargelegt, der den Titel trägt: „Kritik der Psychoanalyse". Hollitscher referiert darin ein Manifest, das im Jahre 1949 in der Zeitschrift »Nouvelle critique« von acht marxistischen Psychologen gegen die Psychoanalyse veröffentlicht wurde. Er macht sich Argumente dieses Manifestes zu eigen und charakterisiert dann selbst als Hauptfehler der Psychoanalyse: „Freud biologisierte die Psychologie und psychologisierte die menschliche Geschichte." (S. 341)

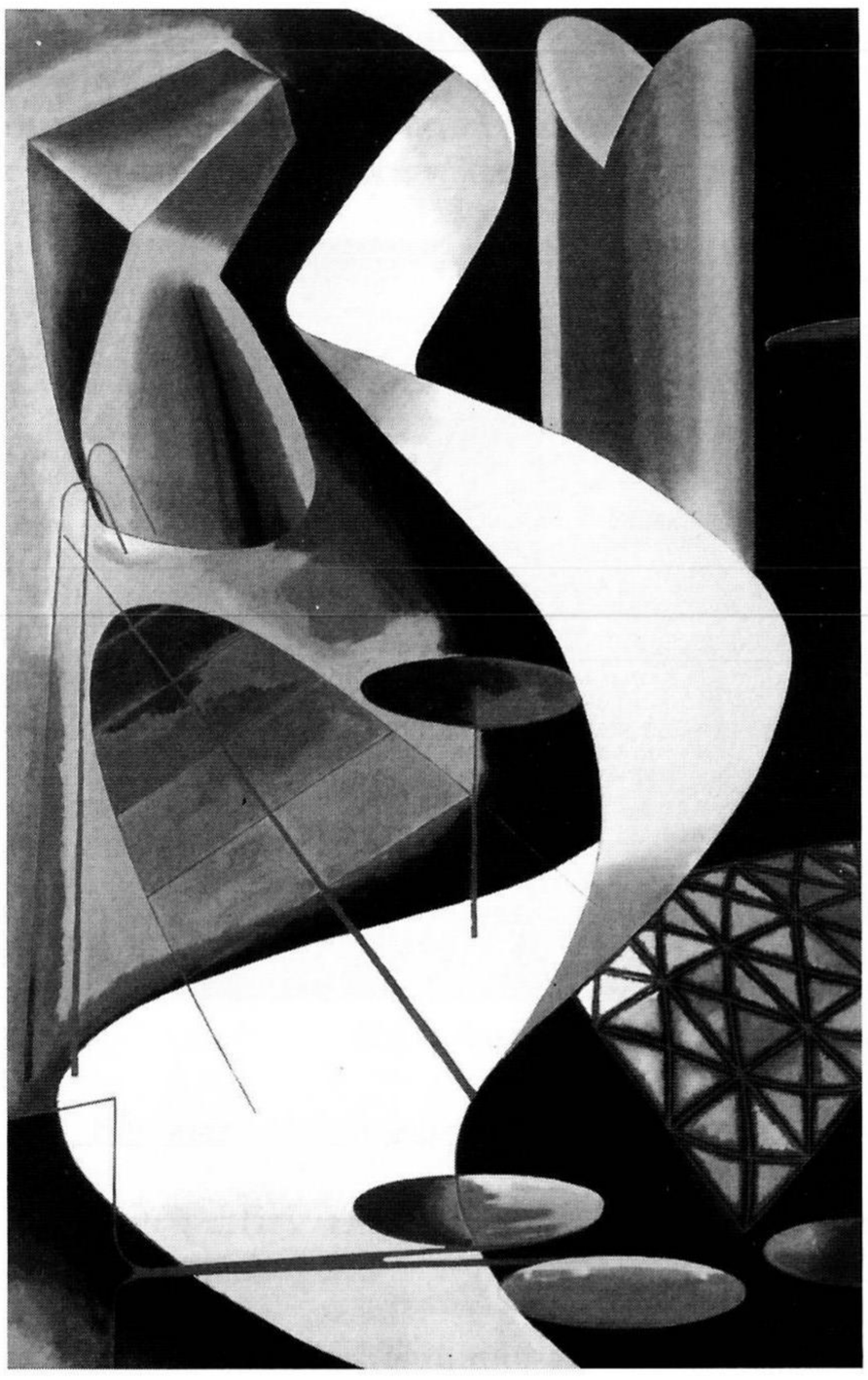
Aber obwohl er sich in Worten einer Kritik Freuds anschließt, verfolgt Hollitscher unverkennbar die Tendenz, von Freud zu retten, was zu retten ist. Gleich zu Anfang des Artikels wird Freud bescheinigt, daß durch seine Werke „ein neuer Wind, ja ein Sturmwind in die ‚Wissenschaft der Psychologie'" gefahren kam. Die bürgerlichen Neurophysiologen und Psychologen, die Freud ablehnen, werden als ‚sich wissenschaftlich gebärdende Dunkelmänner' bezeichnet. Hollitscher entrüstet sich: „Moralisten fanden, daß er ihr Menschenbild entweiht habe, man zieh ihn des Pansexualismus (...)." Die Ansichten Freuds werden als große wissenschaftliche Leistungen hingestellt, und die Kritiker mit folgenden Worten verurteilt: „Es ist, als wären Freuds Arbeiten auf dem Gebiet der Neurosenlehre nicht erschienen, (...) als wäre der Nachweis unbewußter psychischer Reaktion nicht geführt worden, als seien wir in das Zeitalter der Kaltwasserkuren und des Anpredigens der Kranken zurückgekehrt. Die überwiegende Mehrheit der Autoren und Ärzte verhält sich, als wüßten wir von der Triebentwicklung des Kindes so wenig wie zur Zeit vor dem Erscheinen der ‚Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie', als wären die psychischen ‚Mechanismen' der Verdrängung, der Symptombildung, der Sublimierung, der Identifizierung, der Über-Ich-Bildung nicht entdeckt worden." (S. 336/337)

Hollitscher spricht von dem „Miß-

brauch der Psychoanalyse", wenn sie zur Begründung einer Weltbürgerschaftsideologie herangezogen wird, und verlangt: „Der Ernst der Kritik an seinem Werk muß den Tribut an seine Größe darstellen." (S. 338)

Es ist kaum übertrieben, wenn man feststellt, daß in dieser Kritik das ganze Programm der Psychoanalyse als große wissenschaftliche Entdeckung gefeiert wird. Der Leser muß den Eindruck erhalten, als ob – trotz aller zugegebenen Mängel – eine moderne Psychologie ohne Freud nicht mehr denkbar ist. Auch auf Seite 310 wird die moderne Psychoanalyse für Wissenschaft ausgegeben: „die (...) moderne Psychologie habe (...) erwiesen, daß bestenfalls ein Teil des sogenannten ‚Eisberges der menschlichen Seele' über die Oberfläche des Bewußtseins herausragt." Diese Behauptung Freuds wird in einem summarischen Abriß der Haupttappen der Entwicklung der Wissenschaften in einem Zuge mit den Leistungen Newtons, Einsteins, Plancks, Darwins und schließlich Marx' und Engels' gepriesen.

Mit einer solchen Einstellung zu Freud ist natürlich eine grundsätzliche Kritik der Freudschen Irrlehre unvereinbar. Hollitscher hat vor einiger Zeit in der Wochenzeitung »Sonntag« eine neue „Kritik der Psychoanalyse" veröffentlicht, in der er die Psychoanalyse als „grundlegend fehlerhaft" bezeichnet und von seinen Darlegungen in seinern Buch „wissenschaftlich betrachtet" abrückt.



Man Ray, Rückkehr zur Vernunft, 1939

Zu dieser Wandlung der Ansichten des Genossen Hollitscher über die Psychoanalyse ist zu sagen, daß seine neue Kritik immer noch eine klare Stellungnahme gegenüber einer Reihe von Behauptungen Freuds vermissen läßt, die in „wissenschaftlich betrachtet" noch verteidigt werden. Es handelt sich hierbei gerade um Grundthesen des Freudismus. Was sind zum Beispiel die Ansichten des Genossen Hollitscher heute über den „Eisberg der menschlichen Seele", der angeblich nur zum winzigen Teil über die Oberfläche des Bewußtseins hinausragt? Erkennt der Genosse Hollitscher heute, daß die Psychoanalyse grundsätzlich nichts mit Wissenschaft zu tun hat, sondern im Gegenteil nur ein Beispiel dafür ist, wie die barbarische Ideologie des Imperialismus eine noch unentwickelte Wissenschaft – die Psychologie – mit einem Schlage zu zerstören sucht?

Die Psychoanalyse ist eine antihumanistische, barbarische Ideologie, denn sie macht die tierischen Triebe zur Grundlage der menschlichen Psychologie und verleugnet die Beherrschung des Tierischen in uns durch die Kraft des menschlichen Bewußtseins. Die Psychoanalyse ist ein krasser Versuch der Leugnung des menschlichen Bewußtseins vermittels der Erfindung des sogenannten „Unbewußten" im Menschen. So dient nach Freud das Bewußtsein nur dazu, den Menschen über die wahren Motive seiner Wünsche und Handlungen zu täuschen, während das „Unbewußte", jener unter der Oberfläche des Bewußtseins liegende Hauptteil des „Eisberges", nach Freud der eigentliche Beherrscher der menschlichen Psyche ist. In dieser Irrlehre sinkt der Mensch auf die Stufe des Tieres herab und verliert jedes Vertrauen zu seiner Fähigkeit, in seinem Bewußtsein die Wirklichkeit widerzuspiegeln. Mit der Theorie des vom „Unbewußten" beherrschten Bewußtseins leugnet die Psychoanalyse auch die Wissenschaft. Der Pansexualismus der Psychoanalyse ist überhaupt nichts weiter als eine schamlose Verherrlichung des moralischen und kulturellen Verfalls der verfaulenden kapitalistischen Gesellschaftsordnung.

In der Sowjetunion wurde Anfang der 30er Jahre die Diskussion über die Psychoanalyse abgeschlossen und ihr reaktionärer, unwissenschaftlicher und mystischer Charakter nachgewiesen. Ein erneutes Aufleben Freudscher Ideen wurde später anläßlich der Kritik an Rubinstein schärfstens verurteilt. Rubinstein wurde mit Recht vorgeworfen, daß er die Freudsche Grundthese vom „Unbewußten" in die sowjetische Psychologie wieder einzuschmuggeln versuchte. T. Schernakoff schreibt hierüber: „Das Bewußtsein wird auf diese Weise (bei Freud – R. H.) umgefälscht in eine Art Abdruck des Unbewußten."

Schernakoff wirft Rubinstein vor, daß er „in die sowjetische Psychologie eine sogenannte Wissenschaft vom Unbewußten im Menschen einschmuggelt, die völlig von Freud, Levin und anderen nicht weniger reaktionären bürgerlichen idealistischen Psychologen entlehnt ist, und welche, trotz allem künstlich daran gehängten ‚organischen Substrat', reiner Mystizismus ist."

Angesichts der Tatsache, daß das Buch Hollitschers „... wissenschaftlich betrachtet ..." eine Sammlung von recht verschiedenen Aufsätzen und nicht eine geschlossene Darstellung der philosophischen Ansichten des Autors darstellt, muß ich darauf verzichten, zahlreiche weitere „Merkwürdigkeiten" hier zu untersuchen. Was soll es zum Beispiel heißen, wenn auf Seite 326 von einem zukünftigen „sozialistischen Weltstaat" gesprochen wird? Oder wenn auf Seite 346 erklärt wird: „Man darf sich jedoch damit trösten, daß die Bilder avantgardistischer Maler nicht immer so schlecht sind wie ihre Theorien"? Oder wenn Genosse Hollitscher auf Seite 365 mit tödlichem Ernst den Nachweis führt, daß „das Ei früher als die Henne" war?

Zusammenfassend muß man feststellen, daß „wissenschaftlich betrachtet" im ganzen ein verunglücktes Buch ist. Dies ist um so bedauerlicher, als wir in ihm manches Beispiel finden für die hervorragenden Fähigkeiten seines Autors, eine Reihe wichtiger wissenschaftlicher Tatsachen und Erkenntnisse in anschaulicher und faßlicher Form darzustellen. ■

Wo ist das Subjekt?

Der Strukturalismus und die Dekonstruktion einiger Heiligtümer

Eckart LEISER

Aus strukturalistischer Sicht ist die Sprache und allgemeiner das Symbolische eine Instanz „a priori„ und als solche eine ursprüngliche Determinante des menschlichen Lebens. Und das ist nicht so wegen der Bedeutungen, in sprachwissenschaftlicher Terminologie der „Signifikate", die von dort zur Interpretation der Welt geliefert werden, sondern aufgrund der „Signifikanten„ (dem geistigen Bild der Zeichen), die die Subjekte wie ein Netz umhüllen und sie vom ersten Augenblick an formen (Lacan 1980).

Hier setzt der psychoanalytische Strukturalismus an, nämlich an der Tatsache, daß es menschliche Subjekte gibt, die sich im Netz der Signifikanten verirrt haben, und die sich wehrlos an eine entfesselte Dynamik der symbolischen Strukturen ausgeliefert finden. Den Extremfall führt die Psychose vor, aber es gibt in der Psychopathologie viele ähnliche Phänomene wie Zwangsmechanismen, hysterische Bilder usw., und in gewissem Sinn gehören hierzu sogar die Träume. Ausgehend von derartigen Phänomenen ist es nicht abwegig zu fragen, ob das Symbolische in der Evolution der Natur zum Menschen hin tatsächlich einen Fortschritt darstellt, eine leistungsfähige Funktion also, die dem Menschen im Vergleich mit anderen Spezies eben Überlebensvorteile bringt. Diese Frage nach der „Überhöhung" der symbolischen Funktion stellt sich insbesondere in „kognitivistischen" Psychologieansätzen, die ja die Fähigkeit des Menschen zur symbolischen „Widerspiegelung" seines Verhältnisses zur Welt in den Mittelpunkt stellen. Ist es also erlaubt, an dem Guten zu zweifeln, das das Symbolische zum menschlichen Leben beisteuert? Die strukturalistische Psychoanalyse sagt Ja. Über die Pathologie hinaus vertritt sie den Standpunkt, daß das Symbolische eher eine „Krücke" ist, um einen ursprünglichen und unheilbaren Mangel der menschlichen Existenz zu mildern, der im Verlust eines direkten und verläßlichen Kontakts mit der Welt liegt, in dem, worüber die Tiere aufgrund ihrer Instinkte verfügen, eine biologische Ausstattung, die beim Menschen ihre Funktionsfähigkeit eingebüßt hat. Aber das Symbolische hat noch aus einem anderen Grund prekären Charakter: Wie schon der Schweizer Sprachforscher *de Saussure* herausfand, entwickelt es eine Eigendynamik und schon deshalb eine Tendenz weg von der Funktion, die Welt einfach „widerzuspiegeln". Die Eigendynamik äußert sich etwa darin, daß die Grundeinheit von Sprache nicht das einzelne Wort ist, sondern die Differenz oder „Opposition", Gegensatzpaare also wie „hell-dunkel", „groß-klein", „männlich-weiblich" usw., womit bereits ein der Sprache immanentes Prinzip genannt ist, nach dem das „Netz der Signifikanten" sich und das sprechende Subjekt organisiert. Und dabei ist Sprache ja nur der „greifbare" Teil des Symbolischen. Das Symbolische darf danach nicht als dem Subjekt frei verfügbare Gabe betrachtet werden, sondern das Subjekt kann eher umgekehrt, wie es *Lacan* zuspitzt, als *Effekt* von Signifikanten gesehen werden.

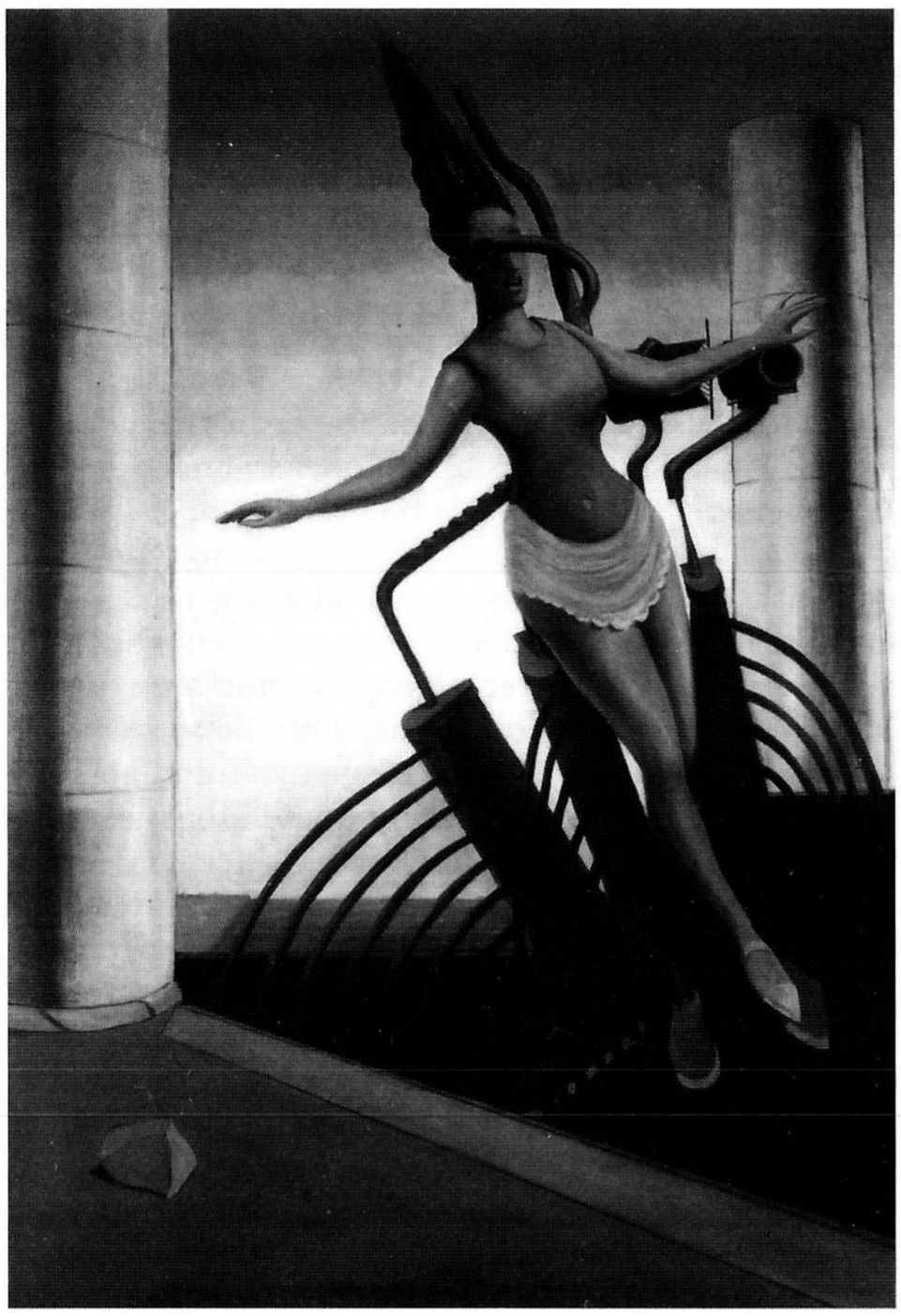
Der symbolische Raum des Unbewußten

Wie konkret und weitreichend Signifikanten menschliche Subjekte formen, zeigt der argentinische Analytiker *Ricardo Rodulfo* in seinem Buch „Kinder - gibt es die?" (Rodulfo 1996). Er fragt nach der Vorgeschichte des Subjekts, das bereits in eine symbolische Ordnung hineingeboren wird, in einen „signifikanten" Raum, dessen Determinanten weit über die Eltern hinausreichen. Sie bilden sich im Maßstab von Generationen und verlieren sich gleichsam im mythischen Dunkel einer Familiengeschichte. Als Beispiel berichtet er von einem Jungen, der wegen Verhaltensauffälligkeiten in die Analyse kommt, und in dessen Umgebung immer wieder der Satz kreist: „Die zweiten Söhne der Familie haben immer Probleme oder kommen ins Gefängnis". Zunächst findet er sich im Mund der Mutter, später in dem anderer Verwandter, und schließlich läßt er sich immer weiter zu den Vorfahren zurückverfolgen. Er hat sich in der Vorgeschichte der Familie an verschiedenen Stellen eingenistet und an „Fällen" bewahrheitet und steht jetzt wie ein Gesetz über dem Schicksal des Jungen. Er ist Teil von dem geworden, was Rodulfo „Familien-Mythos" nennt. Er versteht darunter eine Art Archiv, aus dessen Bestand Generation für Generation die Mitglieder der Familie geschaffen werden bzw. sich schaffen. Im vorliegenden Fall war der Spielraum zur Auswahl und Gestaltung des „Baumaterials" minimal: Aufgrund einer schicksalhaften Konstellation, die den Jungen als „zweiten Sohn der Familie" brandmarkt, stellt der Satz das Kind von Geburt an an einen bestimmten Platz, und zum Zeitpunkt der Analyse sind die Chancen, den Platz aus eigener Kraft zu verlassen, praktisch auf Null geschrumpft.

Dem strukturalistischen Denken in seiner radikalen Konsequenz geben solche und andere Beispiele Anstoß für ein Projekt, das in poststrukturalistischer Redeweise *Dekonstruktion* des Subjekts genannt werden kann. Thema dieses Projekts ist eine *Desubjektivierung* jenes autonomen Subjekts des westlichen Denkens, und worin es einmündet, ist ein radikales Umdenken in unserer Auffassung vom Menschen sowohl aus psychologischer wie aus gesellschaftsgeschichtlicher und erkenntniskritischer Sicht.

Kind und Mutter

Beginnen wir mit der über die psychoanalytische Klinik hinausreichenden psychologischen Dimension des Problems. Wir haben danach folgendes entwicklungspsychologische Modell für die Situation des menschlichen Individuums: Schon bevor es auf die Welt kommt, findet es sich in eine uranfängliche „Topologie" von Signifikanten eingebunden. Bereits der Fötus unterscheidet verschiedene phonetische Mu-



Max Ernst, Die schwankende Frau, 1923

ster, die er mit elementarsten Empfindungen verbindet: zärtliche Worte und kalte Worte, beruhigende Laute und panische Laute, eine weibliche Stimme und eine männliche Stimme. Vor allem nimmt er wahr, daß sich die Mutter selbst mit ihm in Beziehung setzt, indem sie etwa zärtlich mit ihm spricht und dabei ihren Bauch streichelt. Aus all dem entsteht ein Netz von buchstäblich reinen Signifikanten, denn noch gibt es keinerlei Kontakt mit einer Welt außerhalb dieser Symbiose mit der Mutter. Auf diese Basis bezieht sich die Psychoanalyse letztlich, wenn sie sagt, das Unbewußte habe die Struktur einer Sprache und umgekehrt: das Sprachgeschehen sei weitgehend vom Unbewußten bestimmt. Bei der Geburt befindet sich das menschliche Subjekt also bereits in einem in gewisser Weise strukturierten symbolischen Raum und an einem darin für es vorbereiteten Ort (durch einen Wunsch, eine Ablehnung, Ambivalenzen usw.). Und nicht selten befindet es sich bereits unter einen despotischen Signifikanten gestellt ,wie in unserem Beispiel von den „zweitgeborenen Söhnen der Familie". Diese symbolischen Kernstrukturen werden sich nun Schritt für Schritt mit Bildern und Erfahrungen verbinden sowie mit Wünschen und Phantasien anreichern. Nach und nach „kleidet" das Individuum so seine symbolische Ordnung mit Bedeutungen aus (mit dem also, was die Sprachwissenschaft *Signifikate* nennt).

Frühestens mit sechs Monaten gelangt das Kind an einen kritischen Punkt seiner Subjektbildung. Es befindet sich vor einem Spiegel, hinter ihm die Mutter, und entdeckt, jubilierend, sein eigenes Bild, und die Mutter sagt ihm „das bist Du". Zweierlei passiert: Einerseits verleiht die Mutter seinem Bild eine Ganzheit, Vollkommenheit und Großartigkeit, die sich ihm als Idealmodell seines Ichs einschreibt. Andererseits stimmt irgendetwas nicht, denn die Mutter als uranfängliche und unüberschreitbare Größe verflüchtigt sich. Sie steht neben diesem „Idealich" als eine *Andere*, die die Absolutheit seiner Existenz in Frage stellt, so wie sein eigenes Bild die Absolutheit der mütterlichen Existenz fragwürdig macht. Es tut sich eine Kluft in seiner bisherigen „Logik" der Darstellung von sich und der Welt auf, ein Widerspruch, der sich niemals mehr auflösen wird: das Spiegelbild verwandelt sich in etwas Brüchiges und ein „unheilbarer Riß" bleibt, der mitten durch das Subjekt hindurchgeht (s. Lacan 1973).

Diese Erfahrung wird eine unermüdliche, ja obsessive Anstrengung in Gang setzen, sich in einer symbolischen Ordnung darzustellen, die diesen Mangel aber nicht heilen, sondern nur verdecken kann. Ein anderes Mittel bleibt aber nicht, sich gegen diesen Einbruch des „Realen" zu schützen, das sozusagen hinter dem Spiegel lauert. Wenn das Subjekt es schafft, sich durch diese widersprüchliche Situation einen Weg zu bahnen, wird es sich schließlich in die Kultur einfügen, in der zu leben ihm zugefallen ist.

Symbolischer Raum und historisches Bewußtsein

Was nun insbesondere das „Subjekt der Erkenntnis" unserer Kultur betrifft oder das „Erkenntnis-Ich" der abendländischen Philosophie und Wissenschaften (Leiser 1994), so folgt aus dem Gesagten jedenfalls, daß ein erheblicher Teil seiner Anstrengung im Dienst seiner Identitätssicherung, also der „Instandset-zungsarbeiten" an seinem symbolischen „Identitätsgerüst" stehen wird. Einen zentralen Stellenwert im Rahmen solcher Erkenntnisanstrengungen hatte in unserer Kultur immer das „Sich-Vergewissern" in der Geschichte, und wir wollen als letzten Punkt zum Thema „Dekonstruktion von Heiligtümern" die Frage stellen, welche Chance das Subjekt eigentlich hat, in seine Vergangenheit zu gehen und seine historische Gewordenheit rekonstruierend zu „durchdringen". Anders gefragt: Wenn das Subjekt im „Hier und Jetzt" bereits durch diesen „unheilbaren Riß" gezeichnet ist, der durch es selbst und sein Verhältnis zur Welt hindurchgeht, wie soll es dann zu einem „rationalen" Zugang zum Historischen fähig sein?

Wir wollen uns hier darauf beschränken, als symptomatische Anhaltspunkte für gewisse Zweifel einige von *Lévi-Strauss* zusammengestellte „Ungereimtheiten" der gegenwärtigen Geschichtswissenschaft anzuführen, die gewöhnlich gar nicht auffallen (Lévi-Strauss 1973). Ein Paradebeispiel ist das Phänomen der Französischen Revolution, die in den Geschichtslehr-büchern unserer Zeit immer noch ein singuläres Datum darstellt, vergleichbar fast mit Christi Geburt. Besonders in Frankreich gibt es weiterhin einen anscheinend unzerbrechlichen Konsens hinsichtlich ihrer einzigartigen Bedeutung, über das ganze politische Spektrum des Landes hinweg. Und sogar die keineswegs demokratischen Regime in der Geschichte Frankreichs - bei Napoleon angefangen, die Epoche der Restauration einbegriffen bis hin zum General Petain - pflegten die Prinzipien dieser Revolution anzurufen. Wie ist eine derart einmütige historische Bewertung möglich angesichts der Tatsache, daß schon die Revolution selbst ihre Prinzipien von Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit ein übers andere Mal verraten hatte und schließlich zu Verhältnissen führte, die dem Anspruch geradezu entgegengesetzt waren (zuerst zu einem allmächtigen Kaiser und danach zu diesem Regime von echten Clowns um Louis Bonaparte herum - Marx 1973)? Die Antwort von *Lévi-Strauss*: Es ging bei der Einschätzung der Französischen Revolution überhaupt niemals um den Wahrheitsgehalt und die historische

Objektivität, sondern darum, eine Konstellation auszunutzen, die ideologisch besonders günstig war, um daraus einen historischen Mythos zu schaffen, der für die verschiedensten politischen Zwecke von großem Nutzen war.

Gegenwärtig sind wir Zeugen einer entgegengesetzten historischen Operation, nämlich der Zerstörung oder *Dekonstruktion* - je nach Sichtweise - eines anderen Mythos, der mit der *Großen Oktoberrevolution* von 1917 verbunden war. Was die Historiker über mehr als 70 Jahre hinweg - und zwar nicht nur in der sozialistischen Geschichtsschreibung - als geschichtliches Ereignis größter Tragweite sahen, ist jetzt dabei, sich in einen kleinen Unfall der Geschichte zurückzuverwandeln.

In beiden Fällen verfügt, wie *Lévi-Strauss* sagen würde, unsere gegenwärtige Epoche über eine Art von Code, um eine ganze Kultur auf die einzigartige mythische Bedeutung der Französischen Revolution zu „verpflichten", und gleichzeitig der „Oktoberrevolution" diese lange zugesprochene mythische Bedeutung wieder zu entziehen. Andererseits fehlt ihr aber, wie die hilflosen und widersprüchlichen „Analysen" unserer Tage zeigen, ein Code, um sich auf eine einigermaßen schlüssige Interpretation der gegenwärtigen Entwicklung der ehemaligen sozialistischen Länder zu einigen.

Diese Beispiele zeigen, daß die Geschichtswissenschaft weit davon entfernt ist, den Kriterien einer analytischen, objektiven und verallgemeinerungsfähigen Methode zu entsprechen. Sie schließt vielmehr eine urtümliche und unbewußte Dimension ein, von der es letztlich abhängt, ob die Interpretationsarbeit auf eine kohärente und ausreichend „starke" Struktur führt, in die der Gegenstand „eingebettet" werden kann. Und diese von der wissenschaftlichen „Rationalität" so weit entfernte Dimension hat für *Lévi-Strauss* mythischen Charakter. Er verwendet dieses Wort nicht in einem abwertenden Sinn, sondern nimmt das Problem als Gelegenheit, um über dieses ganz spezielle Phantasma „wissenschaftlicher Wahrheit" zu reden, das seit jeher durch unsere abendländische Kultur geistert, und fordert auf, uns mit der Begrenztheit menschlicher „Rationalität" zu versöhnen.

Indem er diese nicht-rationale Komponente der Geschichtsschreibung darlegt, bringt er übrigens einige unter historischem Gesichtspunkt verblüffende Ähnlichkeiten zwischen dem Phänomen des Marxismus in unserem Jahrhundert und dem Islam (vom 8. Jhd. an) zum Vorschein. Beides sind nach seiner Analyse kulturelle Paradigmen, die von einer Art „goldenem Zeitalter" profitieren, nämlich von einem einmaligen Zusammentreffen zwischen einem Interpretationsschema der Welt mit Verwurzelung im Mythischen und einem umfassenden Handlungsentwurf. Im Fall des *Marxismus* war es der von *Lenin* entwickelte sogenannten „wissenschaftliche Sozialismus", der nicht nur eine universale Theorie lieferte, mit der Praxis als Wahrheitskriterium, sondern dies auch noch gleich mit einer globalen Strategie zum Inszenieren dieser Praxis verband. Im Fall des *Islam* war es der Koran, der wiederum zugleich ein Interpretationsmodell der Welt und einen allumfassenden Handlungskodex einschließt, der vom „Heiligen Krieg" bis in die kleinsten Kleinigkeiten des Alltags reicht. Und all das existierte als wirkungsvolles „Dispositiv" im Kopf der Massen. Im Fall des Marxismus heißt dieser „Geist" *historisches Bewußtsein*. Nach dieser Auffassung geht der Untergang des Marxismus, den wir in den letzten Jahren erlebt haben, nicht in erster Linie auf das Scheitern der sozialistischen Länder zurück, sondern auf einen weltweiten tiefe und früher ansetzenden Bruch zwischen der Theorie und ihrer mythischen Grundlage im Kopf der Massen.

Trotz Untergang des zitierten *historischen Bewußtseins* hat Geschichtsschreibung aber, ob auf wissenschaftlichem oder literarischem „Parkett", in unserer Zeit Hochkonjunktur (Elias, Duby, Ariès, Eco, Gordon), wobei sich aus der hier entwickelten Sicht der Unterschied zwischen Wissenschaft und Belletristik bisweilen sehr relativiert. Das Subjekt und seine Illusion, die Welt, sich selbst und sogar seine Geschichte in eine „logische" Ordnung bringen zu können, hält also bis jetzt allen Dekonstruktionsversuchen tapfer stand. ■

Prof. Eckart LEISER, Freie Universität Berlin, war Assistent bei Klaus Holzkamp und gehört zum Kreis der kritischen Psychologie. Er ist unter anderem Autor des Buches Hegemonie und Methode in der etablierten Psychologie (1991).

Literatur

Lacan, Jaques: Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion (Schriften I), Olten 1973.

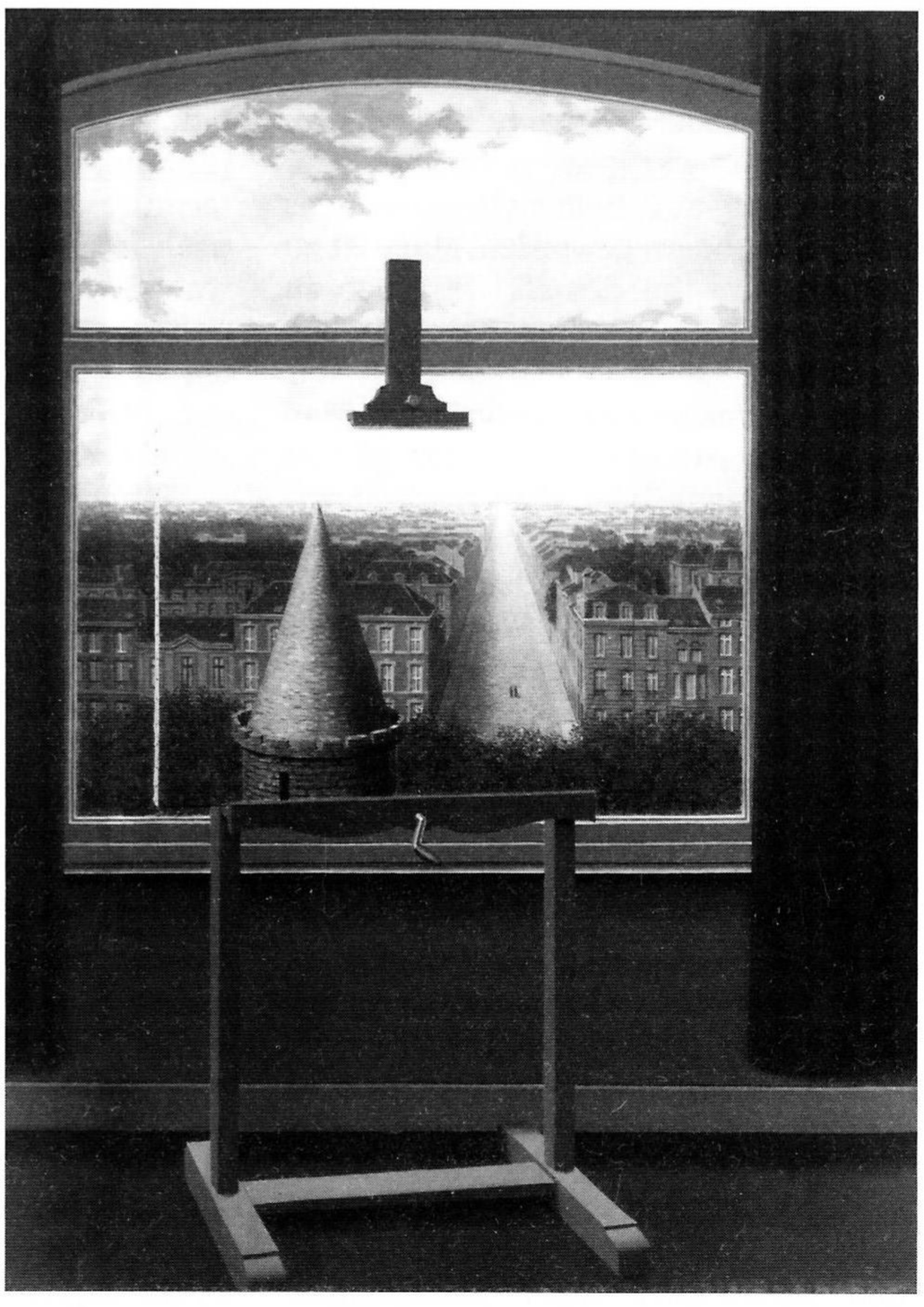
Lacan, Jaques: Der Traum von Irmas Injektion (Seminar II), Olten 1980.

Leiser, Eckart: Über das „Erkenntnis-Ich" des Forschers, »Psychologie und Gesellschaftskritik« Nr. 67/68, 1993.

Lévi-Strauss: Das wilde Denken (Kap. IX), Frankfurt 1973.

Marx, Karl: Der 18. Brumaire des Louis Bonaparte, MEW Bd. 8, Berlin 1973.

Rodulfo, Ricardo: Kinder - gibt es die? (Übersetzung von E. Leiser), Freiburg 1996.



René Magritte, Die Promenaden des Euklid, 1955

„Man beliebt aber das ‚bürgerliche' Niveau nicht zu überschreiten."
(Karl Marx)[1]

Jenseits der Gerechtigkeit

Weiterführende Anmerkungen zu Stephan Ganglbauers „‚Verteilungsgerechtigkeit' oder Sicherheit?" in »Weg und Ziel« 1/1997

Franz SCHANDL

Wie in den vorangegangenen Beiträgen, so auch in diesem: Es geht um nichts weniger als um eine gemeinverständliche und doch nicht banalisierende Reformulierung der Marxschen Theorie. Und zwar ihrer Substanz nach. Dies ist uns Voraussetzung, nicht jedoch alleinige Bedingung, die gesellschaftlichen Prozesse adäquat beurteilen und schlußendlich auch handeln zu können.

Dazu ist es aber erst einmal notwendig, Marx weder rezitierend zu Füßen zu liegen – das war gestern modern, oder ihm beliebig aufs Bein zu brunzen – das ist heute modern geworden. Marx ist zu wichtig, um ihn den Eklektizisten zu überlassen. Mit einer spezifischen Marx-Exegese läßt sich nämlich das eine wie das andere „beweisen". Man muß nur geschickt sein, Zitate gibt es genug. Schwieriger, aber gewinnbringender ist es da schon, das heute noch Wesentliche herauszuschälen, und aus diesem wiederum das Weiterweisende zu extrapolieren. Es geht schlicht und anmaßend darum, Marx *einzuholen* und ihn schließlich auch zu *überholen*. Wir, die wir weiter sein müßten, als er gewesen ist, müssen freilich sein Niveau erst erreichen.

Der vorliegende Aufsatz ist daher nicht vorrangig als eine Kritik an Stephan Ganglbauer zu lesen (dessen Artikel bildete lediglich den Anlaß), sondern als vehemente Attacke auf die sozialen Kämpfe der Gegenwart zu verstehen. Diese Kritik ist zwar eine fundamentale, nichtsdestotrotz aber doch eine solidarische. Sie bestreitet Form, Inhalt und Perspektive jener Bewegungen, nicht jedoch deren Notwendigkeit und deren Anliegen. Das sind die eigenen. Es steht nicht an, die Akteure zu denunzieren, sehr wohl aber die Aktionen und ihre Prämissen auf ihre Tauglichkeit zu überprüfen. Was wir wollen, ist eine vollständige *Umprogrammierung* der Forderungen, Losungen und Postulate. Anhand der *Gerechtigkeit* soll gezeigt werden, wohin die Reise zumindest nicht mehr führen kann.

Bevor wir uns der zentralen Frage zuwenden, seien noch einige Notizen vorangestellt. Was gleich auffällt und an Ganglbauers Text stört, ist das selbstverständliche Hantieren mit bürgerlichen Begriffen und Instrumentarien. Soziologistische Kategorien wie *Besitzeinkommen* und *Gewinneinkommen* werden unreflektiert übernommen. Auch ein statistisches Odradek wie die bereinigte Lohnquote sagt fast nichts (mehr) aus, die Zurechnungsmodalitäten sind äußerst obskur und irreführend, sie richten sich nach finanztechnischen Gesichtspunkten, nicht nach inhaltlichen Bestimmungen. (Sowohl Swarowski als auch »Krone«-Kolporteure als auch der Autor dieser Zeilen sind Unternehmer etc.) Eine Kritik der zitierten OECD-Kriterien suchen wir ebenfalls vergebens.

Bürgerliche Empirie ist so dimensioniert, daß sich für jedes Argument eine entsprechende Zahl finden läßt. Ganze Heere von forschenden Datenmystikern können solche auf Bestellung zur Verfügung stellen. Wer auf diese Ebene sich einläßt, verläßt sich zweifellos mehr auf den Tatsachenschein der Zahlenmetaphysik als auf das Abstraktionsvermögen dialektischer Methode. Die geborgten Begrifflichkeiten und Daten scheint Ganglbauer jedenfalls bereitwillig zu schlucken, so als seien sie „objektiver" Natur. Wahrlich, da schlägt Webers Wissenschaftstheorie mehr durch als Marxens Kritik der politischen Ökonomie.

Ganglbauer wird doch nicht allen Ernstes behaupten wollen, daß die Zustände in Deutschland, in den USA oder in der Schweiz gerechter wären, weil dort der eingehobene Prozentsatz an Ertrags- und Vermögenssteuern höher ist als in Österreich. Auf der empirischen Ebene können Beispiele für und gegen jene Gesetzlichkeit hier wie dort angeführt werden. Die sachlichen Vergleiche helfen nicht weiter, eben weil sie sachlich beschränkt sind.

Die konkrete Kritik irgendeines Steuersatzes, einer Abgabenordnung etc. ist stets demokratisch, nie sozialistisch. Begriffliche Ungetüme wie „schlechte Steuern" oder „ungerechte Kriege"[2] überließ schon Marx gern dem wenig geschätzten Zeitgenossen John Stuart Mill. Was nicht meint, daß demokratische Forderungen völlig sinnlos sind, was aber bedeutet, daß diese nur mehr als defensive Notkonzepte Nutzen haben. Ihre struktive Zugehörigkeit ist nicht zu leugnen. Die Transformation von demokratischen Forderungen in sozialistische ist Humbug. Und ist es immer gewesen.

Schon die Fragestellung Ganglbauers „‚Verteilungsgerechtigkeit' statt Sicherheit?" ist eine irreführende. „Verteilungsgerechtigkeit" ist keine linke Forderung und „Sicherheit" keine rechte, diese Alternative ist eine falsch gestellte. Recht und Sicherheit gehören zusammen, im sozialen wie im repressiven. Wer Recht will, will Sicherheit. Das Recht ist ja auch nichts anderes als eine staatliche Versicherung für die Staatsbürger. Insofern war etwa das Häupl-Plakat zur letzten Wiener Gemeinderatswahl – „Sicherheit ist mehr..." – so unschlau nicht.

Hinter der Losung der *Gerechtigkeit* verbirgt sich letztendlich doch nur die Formel von *gerechten Preisen*, *gerechten Pensionen* oder *gerechten Löhnen*. Das Verlangen tritt nicht direkt auf, sondern verleiht sich höhere Weihen, indem es sich als Gerechtigkeit maskiert, somit fetischiert. Was wäre aber nun Gerechtigkeit? 57,- Stundenlohn für eine Textilarbeiterin sind ungerecht, sind 118,- gerecht?!? 118,- für einen Erdölarbeiter sind ungerecht, 212,- aber gerecht?!? 250.000,- monatlich für einen Vizekanzler sind ungerecht, 61.000,- aber gerecht?!? Wären nicht 40.000,- Obergrenze überhaupt supergerecht, 15.000,- Untergrenze ebenfalls?!? Oder wäre ein Einheitslohn gerecht? Welche Differenzierungen wären gerecht? Man sieht, die ganze Debatte über Einkommenshöhen ist absurdes bürgerliches Theater. Neid- und Leidpfuscherei. In dieser überhitzten Form ist sie übrigens wirklich eine kakanische Eigenheit sondergleichen.[3]

Die bürgerlichen Verhältnisse sollen keine bürgerlichen sein, die bürgerli-

chen Wertmaßstäbe aber, eben Geld und Recht, müssen erhalten bleiben. An ihnen will man das eigene Interesse mittels der Gerechtigkeit hochziehen. Es wird so getan, als seien Form und Inhalt beliebig trennbar, so als hätte die Form keinen Inhalt, als sei sie rein und unschuldig in ihrem Daherkommen, auffüllbar je nach den politischen Kräfteverhältnissen.

Anstatt also Bedürfnis und Begehrlichkeit, ihre Möglichkeiten und Schranken zu überprüfen, beruft man sich lieber auf die Fetische bürgerlichen Daseins, auf *Freiheit*, *Gleichheit* und *Gerechtigkeit*, die man partout nicht eingelöst sehen will und daher unablässig auf ihre Einlösung pocht. Auf der Tagesordnung steht aber die Loslösung davon. So oder so. Fragt sich nur, ob diese sich positiv oder negativ gestalten wird.

Verkan(n)t und verwebert

Besonders ärgerlich ist, daß Ganglbauer die Instrumente schon in Händen hält, die ihn eigentlich von der Gerechtigkeit wegführen müßten. Den vom Autor angeführten Marx-Stellen und ihren unmittelbaren Ausführungen kann meist zugestimmt werden, nicht aber den Schlüssen. Es fragt sich wirklich, wie Ganglbauer zu folgender tadelnden Aussage kommt: „Von solchen in großer Zahl beibringbaren Belegen für Marxens beißenden Hohn über die moralisierenden ‚Philosophen' sollte sich niemand darüber täuschen lassen, daß sein Wirken und sein Werk getragen ist von den zeitgenössisch zahlreichen und vielfältigen Beleidigungen eines intakten Gerechtigkeitsempfindens." (S. 54)

Aber genau das wollte doch Marx: den Takt stören! Da ging es auch nicht um die Beleidigung, sondern geradezu um einen Feldzug gegen den apostolischen Moralismus der Zeit. „Es gehören hierher: Ökonomisten, Philantropen, Humanitäre, Verbesserer der Lage der arbeitenden Klassen, Wohltätigkeitsorganisierer, Abschaffer der Tierquälerei, Mäßigkeitsvereinsstifter, Winkelreformer der buntscheckigsten Art",[4] heißt es bereits im „Manifest". Marx war kein Moralist, die *Unmenschlichkeit*, die er anprangerte[5], firmierte bei ihm nicht unter *Ungerechtigkeit*, so groß seine nachlesbare Abscheu auch gewesen ist, kam er weitgehend ohne den Kitt bürgerlicher Moral aus. „Die Kommunisten predigen überhaupt keine Moral",[6] hält Marx gegenüber Stirner fest.

Es ist völlig unverständlich, diese dann jenem hinterrücks aufzuhalsen. Das ist ein grober Mißgriff, eine „illegale Organtransplantation". Ganglbauers Marx muß also doch noch die Kurve kratzen, vor der uns beide – Marx als auch Ganglbauer – so eindringlich warnen. Ganglbauer rehabilitiert sodann den moralischen Kauderwelsch selbst, um Marx kantisch zu wenden: „Eine ‚objektive' Grenze zur Selbstgerechtigkeit gibt es nicht und kann es sowenig geben wie eine allgemeine Definition dessen, was gerecht ist. Gerechtigkeit ist eine Frage der Urteilskraft, die (scheinbar paradox) immer subjektiv und nie beliebig ist."(S. 56) Bei Marx findet sich freilich nichts davon, was der Epigon ihm hier alles andichtet.

Blanker utopischer Idealismus ist auch folgendes: „Es ist in sich stimmig, daß Marx keine Idee der Gerechtigkeit vor sich her trägt, sondern sie implizit entwickelt hat als (das kommunistische) Ideal (sic!, F .S.) einer gerechten (sic!, F. S.), das ist eine den wirklichen Menschen mit allen ihren Eigenarten (sic!, F. S.), in ihrer Verschiedenheit gerecht werdende Ordnung, die in eins fallen würde mit der freien Gesellschaft, das wäre die Gemeinschaft mit allen anderen, worin jedes Individuum die Mittel hätte, seine Anlage nach allen Seiten hin auszubilden, worin so verstandene persönliche Freiheit erst möglich wäre. Marxens Werk ist zu entschlüsseln als Ausfluß ungebrochenen Vernunftglaubens (sic!, F. S.), der allerdings nicht mehr meinte, die Ordnungen der Welt ließen sich nach einer vernünftigen Idee gestalten (na was nun?, F. S.), sondern vermeinte, die gesellschaftlichen Kräfte identifiziert zu haben, die aus ihrer Lage heraus geradezu dazu gezwungen wären, mit der Durchsetzung ihrer Interessen zugleich die Befreiung der gesamten Menschheit von Herrschaft, Not und selbstgeschaffenem ‚Sachzwang' zu bewirken. Bei Marx ist die vernünftige Ordnung identisch mit den gesellschaftlichen Verhältnissen gedacht, worin die Menschen sich keinen, seiner Auffassung nach letztlich aus Armut resultierenden Entwicklungsschranken gegenübersehen würden". (S. 55)

Die Terminologie verrät das Ansinnen: *Vernunft*, *Gerechtigkeit*, *Idee*, *Urteilskraft,* allesamt positive Begriffe der Aufklärung, sind bei Marx hingegen kritische Kategorien, entzaubert ihrer elektrifizierenden Wirkung. Die Marxsche Theorie ist kein Rationalismus.

Ganglbauer verortet Marx ganz einfach, ungebrochen und – so scheint's – *ausschließlich*! in der Reihe der abendländischen Aufklärung. Er sieht Marx irgendwo zwischen Leibniz und Popper, Kant und Weber. Marx soll anscheinend gerettet werden, indem ihm heute vielfach die Nähe zu bürgerlichen Denkern (so etwa immer wieder auch Keynes) unterstellt wird. Marx wird eingemeindet. Nicht die grundsätzliche Differenz und Sprengkraft seiner theoretischen Überlegungen wird betont, sondern seine Zugehörigkeit. Marx wird zwar nicht niedergemacht, aber er wird kleingemacht.

Der Marxismus des Stephan Ganglbauer ist auf dem Horizont der „Deutschen Ideologie" und des „Kommunistischen Manifestes" hängengeblieben. Damit ist er nicht alleine, die meisten Hinterbliebenen stecken dort fest. Wer meint, auf diesem Niveau heute schlüssig argumentieren zu können, ist heillos überfordert. Stephan Ganglbauer, und darin besteht durchaus ein Verdienst, hat dies zumindest erkannt. Nur, was tut er? Er subtrahiert Marx und addiert Kant und Weber. Marx ist aber nicht als Nachfahre Kants oder gar Vorläufer Webers zu betrachten. Eben nicht einfach in der europäischen Geistergeschichte einzuordnen und dieser zuzuschlagen. Ohne Zweifel war Marx das auch, aber eben – und das macht den großen Unterschied – nicht nur! Die Grundstruktur Marxscher Gesellschaftskritik ist eine andere, zumindest wenn man „Das Kapital" als das zentrale Werk grundlegt.

Das Ziel kann auch jetzt nicht sein, der obligaten Weberschen Auffassung der Politik zu huldigen, sondern gerade deren verkürzte Begrifflichkeit zu kritisieren und zu überwinden.[7] Und wer Marx ganz kantisch mit der Gerechtigkeit unterfüttert, irgendeinen ethischen Sozialismus konstruiert, desavouiert die Marxsche Substanz der Kritik der politischen Ökonomie.

Gerechtigkeit als Kategorie des Tausches

„Das Gerechte ist also etwas Proportionales",[8] wußte schon Aristoteles. „So ist das Gerechte als ein Regulierendes nichts anderes als die Mitte zwischen Verlust und Gewinn."[9] Was dann heißt: „Das Gerechte ist folglich die Achtung vor Gesetz und bürgerlicher Gleichheit, das Ungerechte die Mißachtung von Gesetz und bürgerlicher Gleichheit."[9] Gerechtigkeit ist nichts anderes als eine begriffliche Abstraktion äquivalenten Tauschens. Sie meint die gesellschaftlich kodifizierte proportionale Zuteilung von Ansprüchen, also von Geld, Waren oder Leistungen an

verschiedene Individuen oder Gruppen. Kommt es zu Streitigkeiten, dann entscheidet die bürgerliche Justiz: Gerecht ist das Gericht. Alles andere ist ein Gerücht.

Die Frage nach der Gerechtigkeit ist immer eine nach dem Recht. Und was Recht ist, ist letztendlich eine Frage der gesellschaftlichen (nicht zu verwechseln mit der politischen!) Gewalt. Die reine Gerechtigkeit wäre demnach die reine Gewalt. Ansonsten ist Gerechtigkeit eine Leerformel, mit der sich dieses und jenes einbilden, behaupten und verlangen läßt. Etwas überspitzt könnte man sagen: Gerechtigkeit ist die subjektive Gewalt, die man nicht hat.

Die gemeinhin eingeforderte *Gerechtigkeit* kann also nichts anderes sein als die abstrahierte Seele gewünschter Gesetzlichkeit, letztlich zugespitzte bürgerliche Moral in ihrer ideellen Form. Kein Wunder, daß bei Gerechtigkeit auf ökonomischer Ebene dann meist ein höherer Lohn einfällt, bzw. umgekehrt ein Abbau sozialer Leistungen. „Es ist zu erkennen, daß, was hier Idee genannt wird und eine Hoffnung auf bessere Zukunft hierüber, an sich nichtig und daß eine vollkommene Gesetzgebung sowie eine der Bestimmtheit der Gesetze entsprechende wahrhafte Gerechtigkeit im Konkreten der richterlichen Gewalt an sich unmöglich ist."[11] Und das ist kein unauflösbarer Antagonismus zum Vorhergesagten: als Ideal mag Gerechtigkeit unmöglich sein, im Realen wird sie täglich vollzogen. Wir halten das für einen scheinbaren Widerspruch, einen, der der bürgerlichen Ideologie notwendig entspringt. In Hegelscher Terminologie: Gerechtigkeit ist wirklich, aber nicht immer tatsächlich.

Enttäuscht aber die materielle Wirklichkeit, so soll zumindest das unwirkliche Ideal wirken. Und es wirkt noch, wie nicht nur Ganglbauer beweist. Sondern etwa auch der völlig anders gepolte Jacques Derrida, angeblich Philosoph, der in aller Geschwollenheit demonstriert, zu welch Tiraden der Geschwätzigkeit der moralische Kauderwelsch sich zu versteigen vermag: „Wenn ich mich anschicke, des langen und breiten von Gespenstern zu sprechen, von Erbschaft und Generationen, von Generationen von Gespenstern, das heißt von gewissen *anderen*, die nicht gegenwärtig sind, nicht gegenwärtig lebend, weder für uns noch in uns, noch außer uns, dann geschieht es im Namen der *Gerechtigkeit*. Der Gerechtigkeit dort, wo sie noch nicht ist, noch nicht *da*, dort, wo sie nicht mehr ist, das heißt da, wo sie nicht mehr *gegenwärtig* ist, und da, wo sie niemals, nicht mehr als das Gesetz, reduzierbar sein wird auf das Recht. Von da an, wo keine Ethik, keine Politik, ob revolutionär oder nicht, mehr möglich und denkbar und *gerecht* erscheint, die nicht in ihrem Prinzip den Respekt für diese anderen anerkennt, die nicht mehr oder die noch nicht da sind, *gegenwärtig lebend*, seien sie schon gestorben oder noch nicht geboren, von da an muß man vom Gespenst sprechen, ja sogar *zum* Gespenst und *mit* ihm. Keine Gerechtigkeit – sagen wir nicht: kein Gesetz, und noch einmal: Wir sprechen hier nicht vom Recht – keine Gerechtigkeit scheint möglich oder denkbar ohne das Prinzip einiger *Verantwortlichkeit*, jenseits jeder *lebendigen Gegenwart* (...)"[12] Wir brechen das Stoßgebet hier ab, empfehlen den Lesern auch keine Wiederholung der Lektüre. Dieses Geschwafel ist nur noch als ein spätbürgerliches Auszappeln der alten Postulate dechiffrierbar: die Gerechtigkeit ist wirklich ein Gespenst, ein Geist alter Zeiten.

Und doch, es dünkt, daß es da noch anderes gibt als die Weltlichkeit von Gesetz und Recht, nämlich eine bürgerliche Geistlichkeit, die das Herz erwärmt und die Mäuler stopft. An die Gerechtigkeit zu glauben, unterscheidet sich nicht wesentlich davon, an Gott zu glauben. Auch wenn das heute nicht mehr der Fall ist, eine Säkularisierung stattgefunden hat, ist der Götzendienst an diesem Vokabular und seine Herkunft eigentlich unübersehbar.

Der von Ganglbauer so unkritisch präsentierte Immanuel Kant sah etwa Gerechtigkeit stets an Gott geknüpft,[13] nicht jedoch an alle Menschen. Die Gerechtigkeit des Humanisten kannte also Unpersonen, nicht alle waren Bürger: „Die dazu erforderliche Qualität ist, außer der natürlichen (daß es kein Kind, kein Weib sei), die einzige: daß er sein eigener Herr (sui iuris) sei, mithin irgendein Eigentum habe (...), welches ihn ernährt; d.i. daß er, in den Fällen, wo er von anderen erwerben muß, um zu leben, nur noch Veräußerung dessen was sein ist erwerbe, nicht durch Bewilligung, die er anderen gibt, von seinen Kräften Gebrauch zu machen, folglich, daß er niemanden als dem gemeinen Wesen im eigentlichen Sinne des Wortes diene."[14]

Wert als Gerechtigkeit

Gleich Marx und Engels sollte uns klar sein, daß „während der Herrschaft der Bourgeoisie die Begriffe Freiheit, Gleichheit etc. herrschten."[15] Sie sind somit nichts anderes – und das ist gar nicht abwertend, sondern bloß einordnend gemeint – als die Kampfbegriffe bürgerlicher Emanzipation. Krücken der Menschlichkeit, nicht diese guthin. Sie sind nicht nur kapitalistisch kodifiziert, sie sind kapitalistisch konstituiert.

Geld und Freiheit sind im Kapitalismus Synonyme, Gerechtigkeit und Gleichheit Modi der Ordnung bzw. Zuordnung. Marx dazu ganz eindeutig: „Da das Geld erst die Realisierung des Tauschwerts ist und erst bei entwickeltem Geldsystem das System der Tauschwerte realisiert hat, oder umgekehrt, so kann das Geldsystem in der Tat nur die Realisation dieses Systems der Freiheit und Gleichheit sein."[16] „Wenn also die ökonomische Form, der Austausch, nach allen Seiten hin die Gleichheit der Subjekte setzt, so der Inhalt, der Stoff, individueller sowohl wie sachlicher, der zum Ausdruck treibt, die *Freiheit*. Gleichheit und Freiheit sind also nicht nur respektiert im Austausch, der auf Tauschwerten beruht, sondern der Austausch von Tauschwerten ist die produktive, reale Basis aller *Gleichheit* und *Freiheit*. Als reine Ideen sind sie bloß idealisierte Ausdrücke derselben; als entwickelt in juristischen, politischen, sozialen Beziehungen sind sie nur die Basis in einer anderen Potenz."[17]

Gerechtigkeit zwischen Lohn und Profit (bzw. Lohn, Preis und Profit) herrscht, wenn sie ihrem Wert entsprechend sich gestalten. Das tun sie. Diese Gerechtigkeit verhindert freilich nicht Elend und Armut, sie bringt diese regelgerecht hervor. Wenn jemand sagt, es sei ungerecht, daß Millionen verhungern und verelenden, während andere in Überfluß leben, hat diese Person weder den Charakter menschlichen Leids begriffen, noch den der Gerechtigkeit. Es ist *wertgerecht*, daß die Menschen, die nicht in-Wert-gesetzt werden können, an ihm verrecken. Der Markt ist so, und man muß froh sein, daß diese liberale Instanz nicht die einzige ist und sein kann, die über die Schicksale entscheidet.

Wir leben in einer weitgehend gerechten Welt. Gerade das ist ihr und unser Problem. Was ist also gerecht zwischen einem Arbeiter und einem Unternehmer? Doch nichts anderes als die Realisierung des Werts der Ware Arbeitskraft. Um gar nichts anderes geht es im Klassenkampf (mehr darüber in der nächsten Ausgabe). „Gleiche Exploitation der Arbeitskraft ist das erste Menschenrecht des Kapitals."[18] Gegen

den deutschen Nationalökonomen Adolph Wagner gewandt, schreibt derselbe Marx: „Dunkelmann schiebt mir unter, daß ‚der von den Arbeitern *allein* produzierte *Mehrwert* den kapitalistischen Unternehmern *ungebührlicher* Weise verbliebe' (N3, p.114). Nun sage ich das direkte Gegenteil; nämlich, daß die Warenproduktion notwendig auf einem gewissen Punkt zur ‚kapitalistischen' Warenproduktion wird, und daß nach dem sie beherrschenden *Wertgesetz* der ‚Mehrwert' dem Kapitalisten gebührt und nicht dem Arbeiter."[19]

Marx hält ausdrücklich fest: „Die Gerechtigkeit der Transaktionen, die zwischen den Produktionsagenten vorgehn, beruht darauf, daß diese Transaktionen aus den Produktionsverhältnissen als natürlicher Konsequenz entspringen. Die juristischen Formen, worin diese ökonomischen Transaktionen als Willenshandlungen der Beteiligten, als Äußerungen ihres gemeinsamen Willens und als der Einzelpartei gegenüber von Staats wegen erzwingbare Kontrakte erscheinen, können als bloße Formen diesen Inhalt selbst nicht bestimmen. Sie drücken ihn nur aus. Dieser Inhalt ist gerecht, sobald er der Produktionsweise entspricht, ihr adäquat ist. Er ist ungerecht, sobald er ihr widerspricht. Sklaverei, auf Basis der kapitalistischen Produktionsweise, ist ungerecht; ebenso der Betrug auf die Qualität der Ware."[20] Gerecht ist demnach, was nach den aktuellen gesellschaftlichen Gesetzlichkeiten gerechtfertigt werden kann.[21]

Um es mit aller Deutlichkeit zu sagen: *Der Kapitalismus ist die Verwirklichung der Gerechtigkeit*. Gerecht ist die Weltwirtschaftsordnung, gerecht ist die Ausbeutung, gerecht sind die Preise und Mieten. So viel Gerechtigkeit wie jetzt wird es nie mehr geben. Der Tausch ist die entsprechende und somit gerechte Form der Realisierung des Wertgesetzes. Die Welt ist gerecht. Erstmals und letztmals. Alles andere wiederum ein Gerücht. Man muß daher perspektivisch *gegen* die Gerechtigkeit sein, nicht für sie. Wer für sie ist, sucht nichts anderes als seinen bürgerlichen Frieden in und mit den Verhältnissen.

Stoff und Form

Des Rätsels kompliziert einfache Lösung ist: Der Tausch ist in seiner konkreten Erscheinungsform ausgetauschter Gebrauchswerte, das heißt der Konsumtionsmöglichkeiten *ungleich*, in der Substanz vergegenständlichter Arbeit aber *gleich*. Der Tausch ist *wertgerecht*, bemißt man ihn an der Äquivalenz abstrakter Arbeitseinheiten, er ist aber *erscheinungsungerecht*, da er Produkte und Leistungen nach der durchschnittlich enthaltenen, das heißt der gesellschaftlich notwendigen Arbeitssubstanz (=Wert) bemißt. Was von der Form des Wertes her völlig gerecht ist, erscheint auf der inhaltlichen Ebene der stofflichen Allokation von Reichtum als eine himmelschreiende Ungerechtigkeit. Das formal Gleichwertige kann sich in unterschiedlichen stofflichen Quantitäten äußern. Wie umgekehrt. Das Gleiche ist gleich und doch nicht.

Der Reichtum ist nur der stoffliche Träger des Werts, nicht mit ihm identisch, auch wenn sie nicht getrennt auftreten. Ein Tisch mag ein Tisch sein nach dem Gebrauchswertinteresse, nach dem Tauschwertinteresse frägt man nur nach der darin enthaltenen abstraktifizierten Arbeit. Kurzum, was kosten? Auf der ständigen Identifizierung und somit Verwechslung von Wert und Reichtum, baut der ganze gesunde Menschenverstand in all seinen Varianten seine beschränkten Sichtweisen auf. Merke: „Alles hat nur Wert, sofern man es eintauschen kann, nicht sofern es selbst etwas ist."[22]

Wer Gerechtigkeit außerhalb des Werts sucht, geht in die Irre. Sie ist stets eine vor dem Wert, alles andere ist moralisches Insistieren oder oft noch schlimmer: unerträgliches Gesuder. Mit der Forderung nach irgendeiner Gerechtigkeit bezieht man sich affirmativ, nicht kritisch auf die bürgerliche Gesellschaft. Nicht moralische Kritik ist erforderlich, sondern Kritik der Moral.

Entzaubertes Umverteilen

Gerechtigkeit herrscht auch, wenn der Staat das ausgibt, was er hat, oder im Falle des Kredits: was er wird haben können. Insofern ist der österreichische Staat eine gerechte Distributionsmaschinerie, die verteilt, was zu verteilen ist. An der Substanz des Kuchens ändern sozialdemokratische Alleinregierungen oder Ampelkoalitionen, blauschwarze Bündnisse oder kommunistische Minister beinahe nichts, an seiner Verteilung ein bißerle mehr.

Natürlich lebt der Mensch nicht in der Abstraktion, und für den einzelnen mag das schon einen eminenten Unterschied bedeuten, ob ausgerechnet diese eine, nämlich seine Entlohnung oder Sozialleistung steigt oder fällt, bestehen bleibt oder nicht. An der Gesamtnotwendigkeit ändert das nichts: schrumpfende Einnahmen im reellen Bereich – nicht zu verwechseln mit nominellen Ziffernspielen, deren Daten können unter anderem ansteigen, auch wenn sie reell verfallen – bedeuten schrumpfende Ausgaben, vor allem auch, weil die Anzahl der Empfänger in Zeiten wie diesen sich erhöhen muß. Das mag wiederum zynisch klingen, doch gerade das Begreifen (das selbstverständlich kein Bekennen ist!) dieser gesellschaftlichen Gesetzlichkeiten ist eine Voraussetzung von Kritik und Überwindung.

Die Forderung „Ein gerechter Tagelohn für ein gerechtes Tagewerk" wurde ja von Marx und Engels immer zurückgewiesen.[23] Marx wandte sich gegen die im Gothaer Programm der deutschen Sozialdemokratie formulierte Phrase von der „gerechten Verteilung des Arbeitsertrags".[24] Derselbe: „Abgesehn von dem bisher Entwickelten war es überhaupt fehlerhaft, von der sog. *Verteilung* Wesens zu machen und den Hauptakzent auf sie zu legen. (...) Der Vulgärsozialismus (und von ihm wieder ein Teil der Demokratie) hat es von den bürgerlichen Ökonomen übernommen, die Distribution als von der Produktionsweise unabhängig zu betrachten und zu behandeln, daher den Sozialismus hauptsächlich als um die Distribution sich drehend darzustellen."[25]

Marx war alles andere als ein Umverteiler. Über den Charakter der Verteilung schreibt er, daß diese nicht losgelöst von der Produktion diskutierbar ist, ja „daß endlich die Verteilungsverhältnisse wesentlich identisch mit diesen Produktionsverhältnissen, eine Kehrseite derselben sind, so daß beide denselben historisch vorübergehenden Charakter teilen."[26] Das Auseinanderreißen von Produktions- und Distributionsweise war Marx völlig fremd, so sehr es für seine Nachfahren auch essentieller Bestandteil ihrer Politik werden sollte.

Vorletzte Wahrheiten

Die bürgerlichen Leitwerte *Freiheit*, *Gleichheit*, *Gerechtigkeit* hatten emanzipatorische Kraft in der Epoche seit der Aufklärung bis weit in die zweite Hälfte dieses Jahrhunderts. Heute ist diese Kraft aber weitgehend erschöpft und aufgebraucht, sie wirkt zusehends abgestanden und abgeschmackt. Jene Werte verbreiten immer mehr eine „schweißfüßige Atmosphäre" (Karl Kraus)[27]. Zukünftige Emanzipationsbewegungen werden nicht an den verinnerlichten Werten der bürgerlichen

Epoche anknüpfen können, sie werden diese transformatorisch überwinden müssen.

Es geht um die radikale Historisierung vermeintlich ontologischer Konstanten. Schon Friedrich Engels etwa notierte in den Vorarbeiten zum „Anti-Dühring": „Es hat also fast die ganze bisherige Geschichte dazu gebraucht, den Satz von der Gleichheit = Gerechtigkeit herauszuarbeiten, und erst als eine Bourgeoisie und ein Proletariat existierten, ist es gelungen. Der Satz der Gleichheit ist aber der, daß keine *Vorrechte* bestehen sollen, ist also wesentlich *negativ*, erklärt die ganze bisherige Geschichte für schlecht. Wegen seines Mangels an positivem Inhalt und wegen seiner kurzhändigen Verwerfung alles Frühern eignet er sich ebensosehr für Aufstellung durch eine große Revolution (...) wie für spätere systemfabrizierende Flachköpfe. Aber Gleichheit = Gerechtigkeit als höchstes Prinzip und letzte Wahrheit hinstellen zu wollen, ist absurd."[28] „So ist die Vorstellung der Gleichheit selbst ein historisches Produkt, zu deren Herausarbeitung die ganze Vorgeschichte nötig, die also nicht von Ewigkeit her als Wahrheit existierte."[29] Und: „Mit Einführung der rationellen Gleichheit verliert diese Gleichheit selbst alle Bedeutung."[30]

So ist es: *Freiheit*, *Gleichheit*, *Gerechtigkeit* sind allerhöchstens die vorletzten Wahrheiten der Menschheit. Wahrscheinlich nicht einmal das. So paradox es dem modernen Individuum erscheint, gerade darum geht es: Nicht mehr die Gerechtigkeit zu verinnerlichen, sondern sich ihrer zu entledigen! Sie trägt nirgendwo hin, wo wir nicht schon gewesen. Es ist daher auch nicht zufällig, daß die in solchen Kategorien befangenen Bewegungen in ihrem traurigen Minimalkonsens nichts anderes mehr wünschen als die Erhaltung der alten Zustände. „Hände weg von...", „Rettet den...", „Verteidigt die...", „Nein zu...", so ähnlich klingen Forderungen, die eigentlich keine mehr sind.

Die Werte des Werts erlebten in der bürgerlichen Epoche eine ideologische Hochstilisierung sondergleichen, alle Bewegungen, von ganz rechts bis ganz links, beriefen sich letztlich auf sie, traten in ihrem Namen auf und für sie ein, was natürlich auch alles über ihren Grundcharakter aussagt. Das Absingen des bürgerlichen Kanons, der „alten weltbekannten demokratischen Litanei"[31] ist heute Konsens geworden. Tendenziell allgegenwärtig. Doch dieser Gesang ist nicht so mächtig wie er laut ist. In seiner unablässigen Wiederholung klingt der Refrain kapitalkonformer Rezitative immer falscher, man denke an Derrida. Die Harmonie ist erheblich gestört, die Dissonanzen sind kein konjunkturelles Phänomen, sie lassen vielmehr eine andere Melodie erahnen.

Im Zeichen von *Freiheit*, *Gleichheit* und *Gerechtigkeit* ist heute keine emanzipatorische Praxis mehr zu entwickeln. Jene sind nichts anderes als die ideologischen Leitwerte des Kapitals. Retrospektiv waren sie emanzipatorisch, ohne Frage, doch perspektivisch sind sie vollends zu schlechten Utopien geworden. Sie halten nicht einmal mehr das, was sie einst versprochen haben. Der Sozialismus ist jenseits davon. Sollte man zumindest meinen. ■

Anmerkungen

1 Karl Marx, Kritik des Gothaer Programms (1875), MEW, Bd. 19, S. 31.
2 John Stuart Mill, Über die Freiheit (1859), Stuttgart 1988, S. 29.
3 Vgl. dazu Franz Schandl, Der Privilegienstadl. Ambivalente Bemerkungen über eine klare Angelegenheit, »Volksstimme« Nr. 36, 5. September 1996, S. 10; bzw. ders., Viel Lärm um nichts. Fälliges zur laufenden Politiker-Einkommensdebatte, »Volksstimme« Nr. 3, 16. Jänner 1997, S. 5.
4 Karl Marx/Friedrich Engels, Manifest der Kommunistischen Partei (1848), MEW, Bd. 4, S. 488.
5 Vgl. z.B. ganz ausführlich: Karl Marx, Das Kapital, Erster Band (1867), MEW, Bd. 23, Achtes Kapitel: Der Arbeitstag, S. 245-320.
6 Karl Marx/Friedrich Engels, Die deutsche Ideologie (1845/46), MEW, Bd. 3, S. 229.
7 Vgl. Franz Schandl, Politik – Zur Kritik eines bürgerlichen Formprinzips, »Weg und Ziel« Nr. 2/1995, S. 17-24.
8 Aristoteles, Nikomachische Ethik, Buch V, Stuttgart 1969, S. 127 [1131a 21-b 9].
9 Ebenda, S. 129 [1131b 32-1132a 19].
10 Ebenda, S. 120 [1129a 19-b 4].
11 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Über die wissenschaftlichen Behandlungsarten des Naturrechts, seine Stelle in der praktischen Philosophie und sein Verhältnis zu den positiven Rechtswissenschaften (1803), Werke 2, Frankfurt am Main 1986, S. 486.
12 Jacques Derrida, Marx' Gespenster. Der verschuldete Staat, die Trauerarbeit und die neue Internationale, Frankfurt am Main 1995, S. 11. Es soll übrigens keineswegs unterstellt werden, daß Ganglbauer eine verkürzte Ausgabe von Derrida ist. Ganglbauer ist schon ernst zu nehmen, zumindest nehmen wir ihn ernster als Derrida.
13 Vgl. Immanuel Kant, Die Metaphysik der Sitten (1797), Werkausgabe Band VIII, Frankfurt am Main 1977, S. 630.
14 Immanuel Kant, Über den Gemeinspruch: Das mag in der Theorie richtig sein, taugt aber nicht für die Praxis (1793), Werkausgabe Band XI, Frankfurt am Main 1991, S. 151.
15 Karl Marx/Friedrich Engels, Die deutsche Ideologie (1845/46), MEW, Bd. 3, S. 47.
16 Karl Marx, Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie (1857/58), MEW, Bd. 42, S. 171.
17 Ebenda, S. 170.
18 Karl Marx, Das Kapital, Erster Band, S. 309.
19 Karl Marx, [Randglossen zu Adolph Wagners „Lehrbuch der politischen Ökonomie"] (1879/80), MEW, Bd. 19, S. 382.
20 Karl Marx, Das Kapital, Dritter Band, MEW, Bd. 25, S. 351-352.
21 Die ontologische Schlagseite dieser Argumentation soll aber auch nicht übersehen werden. Es läßt sich bei Marx ableiten, daß es in verschiedenen Gesellschaftsformationen *verschiedene* Gerechtigkeiten gegeben haben kann; uns ist jedoch wichtig, auf die Verknüpfung der Kategorie *Gerechtigkeit* mit Ware und Kapital aufmerksam zu machen. Die Historisierung des Begriffes ist bei uns radikaler als bei Marx.
22 Max Horkheimer/Theodor W. Adorno, Dialektik der Aufklärung (1947), Frankfurt am Main 1971, S. 142.
23 Vgl. explizit Friedrich Engels, Ein gerechter Tagelohn für ein gerechtes Tagewerk (1881), MEW, Bd. 19, S. 247ff.
24 Karl Marx, Kritik des Gothaer Programms, S. 18ff.
25 Ebenda, S. 22.
26 Karl Marx, Das Kapital. Zur Kritik der politischen Ökonomie, Dritter Band (1894), MEW, Bd. 25, S. 885.
27 Karl Kraus, Sittlichkeit und Kriminalität (1908), Frankfurt am Main 1987, S. 113.
28 Friedrich Engels, Materialien zum Anti-Dühring (1876-78), MEW, Bd. 20, S. 580.
29 Ebenda, S. 581.
30 Ebenda.
31 Karl Marx, Kritik des Gothaer Programms, S. 29.

Abobedingungen

Das »Weg und Ziel«-Abonnement kann jederzeit schriftlich bestellt werden und beginnt mit der nächsterreichbaren Ausgabe. Das Abonnement gilt für den Rest des laufenden Jahrganges und für den darauffolgenden Jahrgang. Früher erschienene Hefte können - falls noch lieferbar - einzeln bestellt werden (siehe nebenstehendes Angebot). Das Abonnement gilt als um ein weiteres Jahr (5 Ausgaben) verlängert, wenn es nicht bis spätestens 15. Dezember schriftlich gekündigt wird. Die Kündigung ist nur zum Ende eines Jahrganges möglich. Das Abonnement ist gegen Rechnung im voraus zahlbar.

Preise:
Österreich: . . . . . .250,— öS
Deutschland: . . . . . 45,— DM
übriges Ausland: . . . . . .250,— öS zzgl. Porto

Hinweis zu den Abo-Preisen

Sehr geschätzte Leserinnen und Leser!
Um den Zuwachs an Erlösen dem ständigen Zuwachs an Aufwendungen für die Produktion von »Weg und Ziel« anzupassen, haben wir uns dazu entschlossen, die Heft- und Abopreise einer moderaten Hebung zuzuführen (aktuelle Preise: siehe oben). Wir tun dies auch in der Erwägung, daß das derzeitige Maß an Eigenfinanzierung auch künftig zumindest nicht unterschritten werden sollte, um eine gedeihliche Entwicklung dieser Zeitschrift zu ermöglichen. Wir hoffen auf Ihr Verständnis, wünschen Ihnen eine anregende Lektüre und verweilen.

Mit recht freundlichen Grüßen
Ihre »Weg und Ziel«-Redaktion

Weg und Ziel

Preis je Heft: 40,- öS zuzüglich Porto

WUZ9201 . . .	Weg und Ziel 1/92 . . .	Amerika! Amerika!
WUZ9202 . . .	Weg und Ziel 2/92 . . .	Menschenbilder
WUZ9203 . . .	Weg und Ziel 3/92 . . .	Leo Kofler 85
WUZ9204 . . .	Weg und Ziel 4/92 . . .	Fortschritt
WUZ9205 . . .	Weg und Ziel 5/92 . . .	Das österreichische „Wesen"
WUZ9206 . . .	Weg und Ziel 6/92 . . .	Rückkehr des Politischen
WUZ9301 . . .	Weg und Ziel 1/93 . . .	Nation(alismus)
WUZ9302 . . .	Weg und Ziel 2/93 . . .	Ästhetik
WUZ9303 . . .	Weg und Ziel 3/93 . . .	Dritte Welt im Abseits
WUZ9305 . . .	Weg und Ziel 5/93 . . .	Menschenrechte
WUZ9306 . . .	Weg und Ziel 6/93 . . .	Der reale Kapitalismus
WUZ9401 . . .	Weg und Ziel 1/94 . . .	„Kalte Frauen"?
WUZ9402 . . .	Weg und Ziel 2/94 . . .	Europa der Regionen?
WUZ9403 . . .	Weg und Ziel 3/94 . . .	Alles Öko?
WUZ9404 . . .	Weg und Ziel 4/94 . . .	Medienwirklichkeit
WUZ9405 . . .	Weg und Ziel 5/94 . . .	Individualisierung
WUZ9501 . . .	Weg und Ziel 1/95 . . .	Mensch-Maschinen-Geister
WUZ9502 . . .	Weg und Ziel 2/95 . . .	Das politische System
WUZ9503 . . .	Weg und Ziel 3/95 . . .	Mega-Stadt-Raum
WUZ9504 . . .	Weg und Ziel 4/95 . . .	Inszenierte Literatur
WUZ9505 . . .	Weg und Ziel 5/95 . . .	Der Nürnberger Prozeß
WUZ9601 . . .	Weg und Ziel 1/96 . . .	Armut im Überfluß
WUZ9603 . . .	Weg und Ziel 3/96 . . .	Welt-Meisterschaft
WUZ9604 . . .	Weg und Ziel 4/96 . . .	Oh, du teure Bildung
WUZ9605 . . .	Weg und Ziel 5/96 . . .	Kirche/Religion
WUZ9701 . . .	Weg und Ziel 1/97 . . .	Auto/Industrie/Global
WUZ9702 . . .	Weg und Ziel 2/97 . . .	Surrealismus/Marxismus/ Psychoanalyse

PÄZ – Pädagogische Zeitschrift für demokratische Lehrerinnen und Lehrer

Wir bieten Restexemplare der nachfolgend angeführten Ausgaben an. Die »PÄZ« hat Ende 1995 ihr Erscheinen eingestellt – wir bitten daher, von Abo-Bestellungen Abstand zu nehmen.
Preis je Heft: 20,- öS zuzüglich Porto

PÄZ9203	PÄZ Nr. 3-4/92	Das Ende der Bildungsutopien?
PÄZ9303	PÄZ Nr. 3/93	Weniger Staat mehr privat
PÄZ9304	PÄZ Nr. 4/93	Gewalt in der Schule
PÄZ9401	PÄZ Nr. 1/94	Gesamtschulen
PÄZ9402	PÄZ Nr. 2/94	Schul-Zeit ...
PÄZ9404	PÄZ Nr. 4/94	Unsere Jugend ...
PÄZ9502	PÄZ Nr. 2/95	Teure Bildung bewegt
PÄZ9503	PÄZ Nr. 3/95	Bildungspolitik lechts und rinks
PÄZ9504	PÄZ Nr. 4/95	Keine Wahl bei der Wahl?

Probeabonnement

Wenn Sie »Weg und Ziel« kennenlernen und sich von den Vorzügen eines regelmäßigen Bezuges überzeugen möchten, bieten wir Ihnen ein kostenloses und unverbindliches Probeabonnement an. Sie erhalten die nächsten drei Ausgaben gratis zugesandt. Danach werden wir uns wieder an Sie wenden und Sie zu einer Fortsetzung des Bezugs im Normalabo einladen. Das Probeabo kann aus verständlichen Gründen nur einmal eingerichtet werden.

Weg und Ziel – Abo

❍ Hiermit bestelle ich ein »Weg und Ziel«-Abonnement zu den oben genannten Bedingungen.

Datum Unterschrift

❍ Hiermit bestelle ich ein »Weg und Ziel«-Probeabo über 3 Ausgaben.

Einzelhefte

❍ Hiermit bestelle ich folgende Einzelhefte:

Bestellnummer	Stück

Datum Unterschrift

Prof. Dr. Ricardo Rodulfo

Psychoanalytiker, Universität von Buenos Aires

Von Peron zu Menem. Eine Analyse der argentinischen Gesellschaft

Montag, 9. Juni 1997, 19.30
WUK- Museumsräume, 1090 Wien Währingerstr. 59
Anschließend argentinisches Kaffeehaus mit Tangomusik (live!)

Die Kultur Argentiniens ist einerseits geprägt durch das, was bei uns als lateinamerikanischer Magischer Realismus bekannt wurde, andererseits durch den Peronismus, die Ideologie einer populistischen Arbeiterpartei, die sich in den letzten Jahren zum Neoliberalismus bekehrt hat und unter Intellektuellen nie sonderlich beliebt war. Mehr als in anderen Ländern der Region befindet sich die argentinische Kultur auch am Schnittpunkt europäischer und lateinamerikanischer Einflüsse.

Dr. Rodulfo betrachtet Kultur, Gesellschaft und Politik von einer interdisziplinären Warte (beeinflußt von so gegensätzlichen Denkern wie Lacan, Levi-Strauss und Derrida). Im Kern steht die Strukturierung des einzelnen zum menschlichen Subjekt aus dem Baumaterial, dem Archiv, das Rodulfo „Familienmythos" nennt; wie er Objekt und dem Anderen ausgeliefert bleibt, wenn er von der Umwelt an dieser „Materialsammlung" gehindert wird; und wie sich diese individuellen Prägungen ihrerseits wieder auf den Stil und Inhalt von Politik, und damit Umwelt, auswirken.

Eine gemeinsame Veranstaltung von: IGLA (Informationsgruppe Lateinamerika), WUK (Werkstätten- und Kulturzentrum) und Ludwig Boltzmann-Institut für zeitgenössische Lateinamerika-Forschung.

P.b.b. Erscheinungsort Wien,
Verlagspostamt 1020 Wien

Absender:
Bitte gut leserlich ausfüllen!!!

Name

Straße

Ort

5.50

An die

Redaktion »Weg und Ziel«

Trattnerhof 2/14
1010 Wien